ЗІНОВІЙ ШТОКАЛКО

Кобзарський підручник

ЕДМОНТОН—КИЇВ

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Alberta Libraries

https://archive.org/details/kobzarskyipidruc00shto

Зіновій Штокалко
Під час телепередачі в ранніх 1950–их рр. на станції WATV у Ньюарку, НДж.

Зіновій Штокалко

КОБЗАРСЬКИЙ ПІДРУЧНИК

Зредагував і приготовив до друку

Андрій Горняткевич

ЕДМОНТОН – КИЇВ
ВИДАВНИЦТВО КАНАДСЬКОГО ІНСТИТУТУ УКРАЇНСЬКИХ СТУДІЙ
1992

Copyright © 1992 Canadian Institute of Ukrainian Studies Press
352 Athabasca Hall
University of Alberta
Edmonton, Alberta, Canada

Introduction and afterword © 1992 Andrij Hornjatkevyč

Canadian Cataloguing in Publication Data

Shtokalko, Zinovii, 1920 - 1968.
Kobzars'kyi pidruchnyk

ISBN 0-920862-81-0

1. Bandura. 2. Bandura—music. 3. Kobza.
I. Hornjatkevyč, Andrij. II. Title.
MT654.B35S57 1992 787.8'5 C92-091038-6

Всі права застережені.

Ніякої частини цього видання не вільно видавати, зберігати в системі інформатики чи передавати в будь-якій формі чи будь-яким способом — електронним, механічним, фотокопійним, записним тощо — без попереднього дозволу власника авторських прав.

ДРУКОВАНО В УКРАЇНІ

PRINTED IN UKRAINE

ВІД РЕДАКТОРА

Можна дати декілька відповідей на питання — Навіщо видавати цю книжку?

1. В Україні, під цю пору, мало підручників гри на бандурі для дорослих, а в діяспорі їх не більше. Звичайно, можна ще принагідно придбати передрук «Підручника гри на бандурі» Хоткевича з 1929-30 рр., але він не задовольнить сучасного бандуриста, хоч би тому, що сам інструмент зазнав через певної еволюції, а з тим змінилася й техніка гри.

2. Навіть коли взяти до уваги вищезгаданий підручник Хоткевича, а також підручники інших авторів, ніякий не має такого засягу й глибини, як Штокалків.

3. В інших підручниках розглядаються тільки техніка й репертуар, а в цьому автор застановляється над самою суттю інструмента. З того погляду «Кобзарський підручник» має велике значення, бо вдумливі бандуристи тепер щораз частіше ставлять це питання. Годі сподіватися, щоб ця праця розвіяла всі сумніви, та й сам автор, либонь, не думав поставити всі крапки над і. Та оскільки розв'язка залежить, у великій мірі, від ясно зформулюваного питання, то ця книжка матиме неабияке значення в цій дискусії.

4. І врешті, рідко буває, що віртуоз виконавець залишає потомству детальний підручник гри на даному інструменті. Якщо навіть щось напише, то студенти мусять задовольнятися етюдами чи подібними творами. А тут — перед нами детальний підручник для музично грамотних студентів, що забезпечує ґрунтовне освоєння інструмента від початкових вправ до заавансованої техніки та детально розглядає особливі кобзарські лади.

АВТОР

Не буде перебільшенням сказати, що особа автора — леґендарна, а число тих, що знали його, а поготів особисто чули його гру, щораз маліє. Не тут місце подавати детальну біографію автора. Оскільки Ігор Костецький надрукував цікаве біографічне есе у збірці Штокалкових літературних творів, що появилися 1977 р. (175-233), тут друкуються тільки основні дані.

Зіновій Штокалко був людиною ренесансових маштабів. За фахом він був лікарем, якого особливо цікавила онкологія. Він був автором аванґардних літературних творів, що знаходяться десь на грані між прозою й поезією. Він брав живу участь в літературному житті української діяспори після Другої світової війни, але за його життя майже жодна його праця не

появилася друком. Він також пробував своїх сил як образотворчий мистець. Та найбільший його внесок в українську культуру він, безумовно, зробив у своїй праці з бандурою, і як виконавець, і як теоретик.

Постать Штокалка, здавалося б, повна суперечностей. У літературній творчості він, без сумніву, належить до аванґарду, і більшість українських читачів ще не оцінила належно його творів. А от як бандурист він був консерватором, що шукав за чистими началами старовинних форм. Працюючи лікарем у США в 1950-60-их рр., коли багато його колеґ жили за льозунґом enrichissez-vous (багатійте), він задовольнявся менше платною працею по лікарнях і захищав засаду загальної медичної опіки. А багатьох своїх сусідів з нью-йоркських нетрів він лікував зовсім безкорисно. Він віртуозно виконував клясичний бандуристський репертуар, але рідко виступав перед публікою. (Може він розумів, що діяспорна спільнота не зрозуміла б його вишуканого мистецтва, а задовольнялася невибагливими й популярнішими творами.)

Зіновій Штокалко народився 25 травня 1920 р. в селі Кальне Козівського району на Тернопільщині в сім'ї о. Павла. Його гуманітарний нахил, а може й смерть трьох братів, сприяли тому, що він вибрав своїм фахом медицину. Та в міжвоєнній Польщі, у склад якої входила тоді Галичина, він не міг вивчати медицини (numerus clausus) і почав навчання щойно в 1939 р. Його студії перервалися, коли німці арештували його й ув'язнили в Берліні. Медицину він закінчив щойно після війни в Мюнхенському університеті, де 1951 р. захистив докторську дисертацію п.з. «Zur Biochemie der Karzinogenese» (До біохемії карциногенези).

Коли він переїхав до США в 1952 р., американський медичний естаблішмент не хотів визнати його европейського диплому й дозволити йому працювати лікарем, і щойно суд вирішив це питання на користь Штокалка. Тоді він став дослівно лікарем бідних у нью-йоркській лікарні «Метрополітан», де й лікував бідних Гарлему[1]. Навіть коли він відкрив свій кабінет у бруклінському районі Вільямсбурґ, він лікував багатьох пацієнтів безплатно.

І тут він продовжував наукову працю; в ж. «Annals of Internal Medicine» № 47 (02.08.1957) появилася його стаття Cryptococcus Meningitis Arrested with Amphotericin B.

Він помер від недуги печінки 28 липня 1968 р. І його поховано на українському цвинтарі в Савт-Бавнд-Бруку (штат Нью-Джерсі).

---

[1] Район Нью-Йорку, в якому живуть передусім бідні негри.

Від молодости Штокалко цікавився українським музичним фолкльором. Він записував пісні, вивчав думи і сучасні пісні. Не відомо, коли Штокалко почав учитися грати на бандурі, але знаємо, що його першим учителем був Богдан Клевчуцький. Першу бандуру придбав батько в Києві 1918 р. для свого сина Івана і Зіновій успадкував її після братової смерти. У 1939 р. Зіновій уже грає в тріо під керівництвом Юрія Сінгалевича, який мав поважний вплив на розвиток Штокалка як бандуриста. (Третім у тріо був Федір Якимець.)

Штокалко також грав із Семеном Ластовичем-Чулівським[2]. Це був не тільки добрий бандурист, але й прекрасний бандурник, що зробив для Штокалка інструмент, на якому той виконував майже весь свій репертуар, і який служить практичною основою цього підручника. Ластович-Чулівський лишився в Німеччині і коли він захворів, Штокалко допомагав йому матеріяльно й ліками, аж сам занедужав у 1967 р.

Ще в Україні Штокалко почав вивчати праці Філярета Колесси, Гната Хоткевича та записи співу й гри Михайла Кравченка. Опанувавши композиційні начала дум, він їх дальше розвинув і відкрив нові обрії цього жанру. Згодом він зацікавився билинами, які, хоч збереглися тільки в фолкльорі півночі Росії, мають свої витоки в київському княжому дворі. Оскільки вони можуть бути жанровими предками козацьких дум, він їх по-новому, наскрізь ориґінально переосмислив і так намагався повернути їх до українського фолкльору.

Якщо єдині літературні твори Штокалка, що появилися за його життя, були німецькі переклади декількох його віршів, то так само єдиний його звукозапис, що появився за його життя була короткограюча платівка думи про Марусю Богуславку. На початку 1970-их рр. появився посмертний альбом двох довгограючих платівок з деякими його найкращими творами. Маємо щастя, що Штокалко був «авдіофілом» і був власником досить доброї звукозаписувальної апаратури. Завдяки цьому маємо понад двадцять годин пісень та інструментальних творів, які ще треба зредаґувати й видати[3].

Штокалко відрізнявся від інших бандуристів тим, що радо ділився своєю великою збіркою нот з іншими бандуристами, зокрема початківцями. Редактор цього видання був одним з тих, що скористали з тієї щедрости.

---

[2] С. Ластович-Чулівський народився 4 листопада 1910 р., помер 4 березня 1987 р. і похований на цвинтарі Waldfriedhof у Мюнхені.

[3] Біографічні дані подано на підставі статтей Костецького (1977) та Майстренка (1981).

ТЕОРІЯ

У половині 1950-их рр., побачивши, як деякі сучасники пробують грати дивовижні твори на бандурі, Штокалко виробив теорію «специфіки» бандури і цей мотив тягнеться червоною ниткою через цілий підручник. Ця теорія побудована на началі, що кожен інструмент унікальний і краще підходить до якогось жанру музики, як усі інші інструменти. Наприклад, японська музика краще звучить, коли грати її на кото або сякугаці, як на фортепіяно. Композиції Паґаніні на скрипку не матимуть такого гарного звуку на індійському сітарі чи сароді. Народні інструменти, з правила, прекрасно надаються до ладовости музики їхнього народу. На так званих «універсальних» інструментах[4] не можна задовільно виконувати такої музики. Таким чином, бандура, зі своїм первісним діятонічним строєм, ідеально надається до тої музики, яку скомпоновано на ній і для неї, зокрема всі козацькі думи, а спроби «універсалізувати» бандуру суперечать специфіці інструмента і його музики. Штокалко, таким чином, відкидав модерні бандури з України (чи з Чернігівської, чи зі Львівської фабрик музичних інструментів) з їхніми подвійними звукорядами, що перешкоджають розвинути всі виконавські можливості інструмента.

Штокалко вправді про це майже не згадує в «Підручнику», але він дуже критично ставився до того, що можна грати на бандурі. Він, очевидячки, рекомендує клясичний, зокрема козацький репертуар, а місцями він критично ставиться до міщанських пісень.

---

[4] Штокалко не подав окреслення «універсального інструменту», але розумів під ним вповні хроматичний (темперований) інструмент, на якому можна виконувати найрізнородніші музичні твори в будь-якій тональності з позачерговими дієзами чи бемолями, для виконання яких не треба перестроювати інструмента. У розмовах з Мирославом Дяковським Штокалко так окреслював «універсальний інструмент»: Це інструмент, який, без огляду на його національне походження, прийняли музики цілого світу і на якому можна виконувати всі музичні твори. Він не тільки темперований і хроматичний, але й втратив своє національне походження. Бандура не може набути «універсальної» конструкції, не втративши рівночасно спроможности максимально розвинути техніку гри. Вона не може суперничати з фортепіяном, клавесином чи арфою (з педалями). Вже й так досить «універсальних» інструментів, що зовсім не треба примножувати їх коштом виродження бандури. Так само, як вона не може суперничати з ними в тих ділянках, де вони незрівняні, так само вони не можуть дорівняти бандурі при виконанні клясичного бандурного реперетуару.

ІНСТРУМЕНТ

Читача може дещо вразити певна термінологічна двозначність у цій праці. Іноді слова кобза й бандура вживаються як синоніми, а іноді вони набувають різного значення. Протягом XX ст. ці слова вважалися, в основному, синонімами, але в XVIII ст. це були відмінні, хоч споріднені інструменти (Ріґельман 1847, 4: 87). У XIX ст. кобза зникла, а її ім'я стало синонімом бандури. У половині XX ст., в деяких кругах, зроблено намагання знов розмежувати слова бандурист і кобзар. Перше з них — ширше, всеохоплююче, а друге має вужчу семантичну домену. У таких кругах, кобзар — великий майстер, що втішається високою повагою і виконує старовинний репертуар дум, кантів та інших поважних творів. Словом — бард (у первісному значенні того слова). Виконавець не присвоює собі цього звання, а радше спільнота його уділяє йому. Так Штокалко вживає ці слова.

З погляду цього «Підручника», під цю пору існує мало інструментів, що надаються до його програми навчання. Більшість бандуристів уживає чернігівські інструменти з дванадцятьма басками й сорок трьома приструнками, з яких вісімнадцять — півтони. Так звана полтавська бандура (яку виробляють передусім у Північній Америці) має кращу арматуру приструнків, але має обмежений діяпазон восьми басків.

Штокалко рекомендує такий інструмент, як йому збудував Ластович-Чулівський. Ця бандура не має приструнків для півтонів, але має, на кожній струні, окремий механізм — перемикач, що перестроює її на пів тона. Її чотирнядцять басків і вісімнадцять приструнків настроєні діятонічно. Таким чином бандуру можна настроїти у восьми мажорних (та паралельних мінорних) тональностях, а також у особливих ладах. Ці перемикачі, треба підкреслити, не є незаступимі в цьому «Підручнику», вони просто улегшують складне перестроювання.

ПІДРУЧНИК

Штокало поділив свій «Підручник» на дві частини і кожна має власну черговість розділів. Перша — теоретичний «Вступ», а друга — практичний «Підручник». У рукописі автор говорить про пронумеровані вправи, але числа виступають тільки в першому розділі «Підручника». Оскільки дальші вправи не пронумеровані в рукописі і там не говориться про якусь одну або другу вправу, у нашому виданні вправи не нумеруються після першого розділу.

Якщо в останньому такті з'являється «і т.д.», то це означає, що вправу треба дальше грати у висхідному й низхідному напрямі.

Читачеві може видаватися дивним, що хоч Штокалко впроваджує різні мелізми, він подає мало творів, у яких вони використовуються. Тут читач мусить керуватися власним смаком і уявою, де їх примінювати.

Рукопис, треба підкреслити, — це, в основному, чернетка, в якій чимало різних неточностей. Де Штокалко очевидно помилився, це виправлено в тексті. В усіх інших випадках редактор подає свої коментарі в примітках і виразно позначує їх своїми ініціялами (АГ).

У деяких нотах, комп'ютерна програма, якою набрано ноти, не друкувала жирної тактової риски при кінці твору. Не вдалося виправити цього недоліку і надіємося, що це не викличе поважних труднощів читачам.

ПОДЯКА

Щиро дякуємо таким особам, що без їх допомоги ця праця не появилася б:

Д-р Альфред Фішер, професор Відділу музичних наук Альбертського університету допоміг розшифрувати деякі мелізми і, взагалі, дав дуже цінні зауваження з теорії музики;

Мирослав Дяковський перечитав рукопис і його вагомі довідки використано в примітках;

Любомир Штокалко надіслав дуже цінні матеріяли про свого брата й батьків;

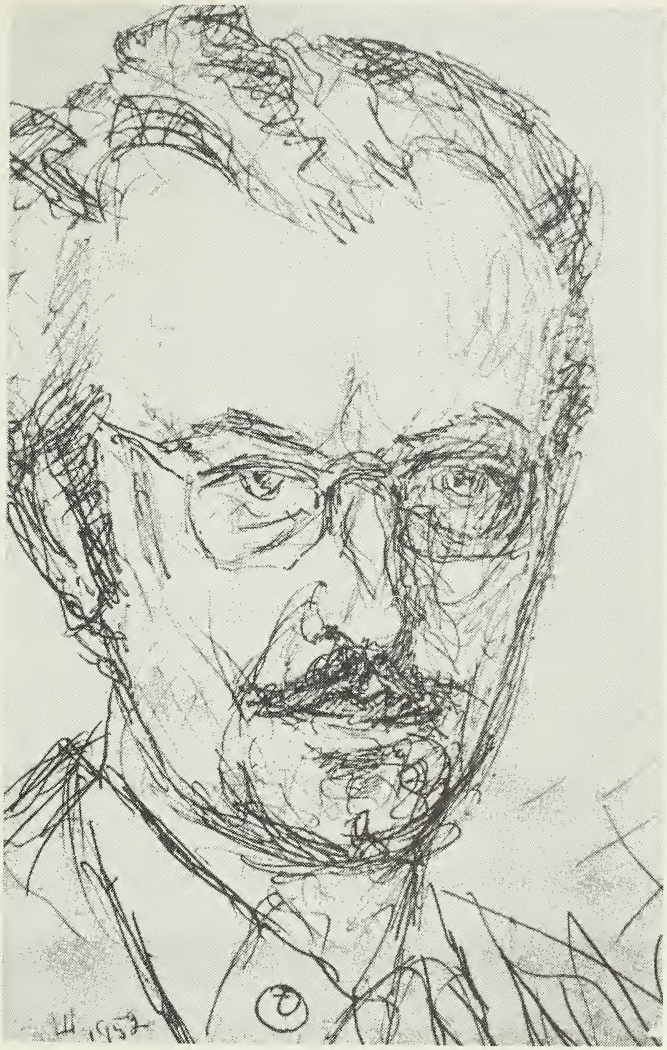
Лев Майстренко дозволив використати архів З. Штокалка, а зокрема нотні записи;

Богдан Ґеруляк і Марта Скорупська дозволили зфотографувати бандуру, яку С. Ластович-Чулівський збудував для З. Штокалка;

Марко Бандера допоміг з різними комп'ютерними програмами, якими набрано текст.

Хоч вони всі допомогли краще опрацювати рукопис, вони ні в якому разі не відповідають за недоліки, що можуть бути в цьому виданні.

Андрій Горняткевич
Едмонтон, 1991



Зіновій Штокалко

Автопортрет з 1952 р.

Передмова

Приступаючи до опрацювання цього короткого кобзарського підручника, необхідно з'ясувати декілька основних міркувань, що відносяться до проблематики українського мистецтва на чужині загалом, та новітнього кобзарства зокрема. Становище українського мистецтва поза рубежами рідної землі ускладнюються, коли розглядати ділянки, що споріднені з мистецьким фолкльором, де індивідуальне просякає у збірне і де знаходять свій вислів найутаєніші порухи психіки широких народних мас. Зразу постає сумнів, чи може на еміґрації відбуватися процес, що був би колись, ceteris paribus, побажаним та цінним вкладом у народну мистецьку скарбницю. Зустрічаються погляди (Малюца, 31), що, мовляв, «справжнього народного мистецтва ... на чужині створити не можна. Щоб це справді могло бути мистецтво народне, на це треба б особливого комплексу умов, яких на чужині не маємо».

Однак у цьому твердженні є деяка умовність, що випливає значною мірою з неозначености терміну «народне мистецтво». У браку чітко окресленої границі між т. зв. народним мистецтвом і тим мистецтвом, що, будучи мистецтвом національним, до мистецького фолкльору не належить, може критися джерело великих непорозумінь.

Якраз кобзарство, із своїм особливим шляхом розвитку та мистецькими притаманностями, вростаючи в мистецький фолкльор, водночас виростає далеко поза нього. Воно було народним мистецтвом постільки, поскільки в'язалося з життям-буттям мас, було речником їхніх вікових прагнень і виконувало велику суспільну, навіть політичну функцію (хоча б у часи Хмельниччини або гайдамаччини). Не було воно фолкльором постільки, поскільки його мистецькі, творчі процеси кристалізувалися в окремих осередках висококваліфікованих майстрів, у різних школах, лебійських[1] братствах, творчі традиції яких сягають у давнину аж до княжих дворів, а може й далі. (Ще етнографія кінця XIX і початку XX сторіч нотує декілька таких шкіл, як от харківська, чернігівська, полтавська.) Сувора мистецька дисципліна цих кобзарських осередків дала змогу зберегти живими здобутки старих майстрів разом із старовинними музично-словесними формами (згадати б, наприклад, мелодичні та гармонічні або мовні особливості дум, не кажучи вже про сам зміст кобзарських тво-

---

[1] Штокалко засвоїв це слово, що означає майстер-музикант, із арґо музичних цехів. Див. Горбач, 1957. (АГ)

рів).

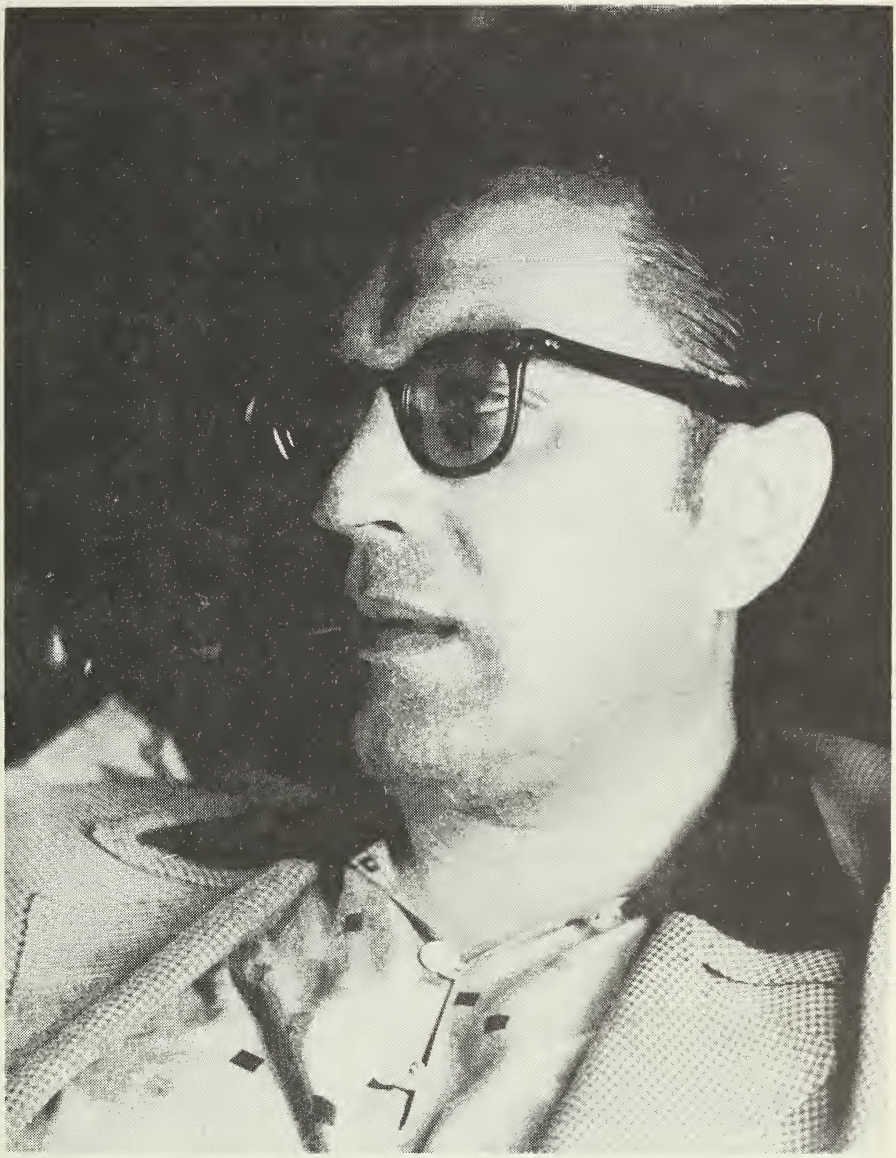
Ці елементи давали змогу кобзарству бути чинником симбіози культурної народної традиції та творчого дерзання, новотворення народного генія. Така симбіоза створювала мости до цілісної будівлі національної культури, І тільки в цій площині може бути мова про дальше культивування кобзарства. Щоправда, в умовах еміґрації йому бракує безпосереднього зв'язку з актуальною вітчизняною дійсністю, проте воно має всі дані для відродження своїх традицій. Процес завершення та утворення нових синтетичних сполук, період нового ренесансу неминуче прийде пізніше на вітчизняному ґрунті[2].

Треба підкреслити, що якраз уся цінність кобзарського мистецтва в його традиційності. Мистецька реконструкція старовинних кобзарських творів зробила б безмежну прислугу не тільки сучасному кобзарству, але й цілому нашому сьогоднішньому музичному мистецтву. Пов'язання із старовинними українськими музично-мистецькими традиціями може, безперечно, дати не менше цінного та творчого, ніж, наприклад, звернення Олів'є Мессіаена та інших у модерній французькій музиці до передгригоріянських музичних традицій.

Є підстави думати, що весь величезний матеріял зібраний копіткими трудами наших етнографів другої половини XIX та початку XX століть, зокрема записи від тоді ще живих кобзарів-сліпців — це тільки малий фраґмент величезних скарбів усної словесности, зокрема монументального українського епосу збереженого лише частково в козацьких думах, що перетривали століття. Ясно, що реконструкція творів, що збереглися тільки у фраґментах, справа не легка та вимагає особливих компетенцій, у першу чергу вміння відрізнити суттєве зерно традиції від полови припадкового.

---

[2] Це можна осягнути при репатріяції діяспори, або при спілкуванні діяспори з батьківщиною. (АГ)



Зіновій Штокалко

Фотографія з 1960–их рр.

I. Про інструмент та його походження

Сьогоднішня бандура — це лютневидний інструмент без грифових ладів, натомість з характерними короткими струнами, напнутими безпосередньо на резонаторі, побіч довгих струн, напнутих по ручці.

Проблематика бандури як інструмента з'ясована вичерпно в таких працях як «Народні музичні інструменти на Україні» Миколи Лисенка та особливо в капітальній праці Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу».

На цьому місці ми обмежимося тільки до окремих зауважень, які, на нашу думку, варті уваги для нашої проблематики під сучасну пору.

Походження бандури та кобзи все ще відкрита проблема. Існує в тому відношенні з пів десятка різних гіпотез, але жадна з них не розпоряджає задовільним доказовим матеріялом запевняючим її виключність.

Традиція струнних інструментів в Україні сягає дуже давніх часів. Вони прийшли туди, мабуть, разом з усіма іншими культурними, словесними, мистецькими, хліборобськими та промисловими елементами ще в часах перших поселенців Подніпря та Чорномор'я. Новіші археологічні студії дають підставу думати, що цей культурний шлях в Україну проходив у першу чергу через Месопотамію у Малу Азію (Вадим Щербаківський).

Що вже в дуже давніх часах на Україні були в ужитку струнні музичні інструменти, можуть свідчити старогрецькі та арабські джерела. З візантійських джерел кінця шостого століття (591 р.) довідуємося про трьох полонених слов'ян-музикантів, що, замість зброї, у похід носили музичні інструменти, що їх Теофілакт Симокатський (VII ст.) називає йому відомою грецькою назвою кітари (κιθαρις). Можемо думати, що це праобраз пізніших запорізьких кобзарів.

921 р. арабський хронікар Ібн-Фадлан, описуючи похорон нашого пращура, каже, що до могили йому поклали «горілку, овочі й *музичний інструмент*»[1].

---

[1] Це джерело не надто надійне. Арабські мандрівники не були сильними етнографами і нераз плутали різні народи. Так, у цьому випадку, не дуже ясно, чи Ібн-Фадлан говорить про хозар, (волзьких) болгар, слов'ян, фінів, чи навіть скандинавських германців (Гаркави 1870, 104-116). Ібн-Фадлан каже, що вельможу спершу ховали в землю, поки шили йому відповідну одіж, в якій мали його спалити. Мерцеві клали в тимчасову могилу згаданий музичний інструмент, який Гаркави називає лютнею (або балалайкою): «Они прежде по-

Пізніші переклади цього тексту говорять про лютню, але насправді це радше довільний переклад.

Уявлення про вигляд музичних інструментів княжих часів можемо скласти на основі фресків Софійського собору в Києві. Уже там спостерігаємо інструмент, що дуже нагадує кобзу пізнішого часу, яку можна побачити на малюнках т. зв. Козаків Мамаїв[2]. Саме слово кобза зустрічаємо вперше в т.зв. «Codex cumanicus», тобто латино-персько-куманському (половецькому) словнику, складеному в 1303 р.

Слово cobuxči перекладене на латину як sonator. Слово кобза, очевидно, споріднене з подібними словами різних народів, особливо азійських (копуз, кобуз, кубыз, копыз, qobuz, qubyz і т.д.). Г. Хоткевич робить дуже старанну семасіологічну аналізу слова кобза і, перевіривши всі доступні джерела, приходить до висновку, що кобза — це старовинний інструмент, що має свої паралелі майже в усіх народів, почавши від древніх єгиптян та асирійців, кінчаючи народами закинутих островів Тихого океану. В Україні цей первісний інструмент мав подовгастий корпус (резонатор), довгу й вузьку ручку, декілька струн пущених по ручці (часто три струни), а також можна було зустріти лади на ручці.

Пізніша еволюція кобзи внесла збільшення числа струн, поширення та прикорочення ґрифу та заокруглення корпусу. Цікаво відмітити, що, розглядаючи хронологічно історичні й графічні матеріяли про кобзу та бандуру, спостерігаємо, що в пізнішому етапі лади на ґрифі затрачуються[3]. Це явище відкинення ладів на ґрифі можна пояснити тільки специфікою кобзарської мелодики, що не вкладалася в темперований звукоряд. Таким чином лади насправді перешкоджали при акомпаньяменті кобзарських рецитацій.

Натомість разом із затратою ладів на ґрифі з'являється новий, par excellence оригінальний новотвір — приструнки. В одному малюнку Козака Мамая бачимо тип інструмента, що можна назвати кобзою з приструнками

ставили с ним в могилу горячий напиток, плоды и лютню (или балалайку); теперь же они вынули все это» (98). Назвати цей інструмент лютнею настільки логічно, що це слово арабського походження ('al 'ûd), але Ібн-Фадлан назвав його tanbur. (АГ)

[2] Білецький 1969: 265-8. (АГ)

[3] Неначе наново вони появляються у пізній еволюційній формі бандури — торбані. [Штокалко тут помиляється. Коли західньо- і центральноевропейські теорбо і кітарроне та інші похідні лютні зберігали лади, на українському торбані їх немає. Гуменюк (99-100) виразно каже, що торбан не мав ладів. АГ]

(до речі, з ладами на ґрифі). Пізніше ця кобза розвивається до того виду, який дійшов до наших часів.

У цих ранніх часах назва «кобза» синонімізується з «бандурою», але треба підкреслити, що не має підстав пов'язувати появу приструнків з назвою бандура. Ця назва примінюється в старих джерелах також до безпристрункового інструмента, хоч з кінцем XVIII та початком XIX століть для безпристрункового інструмента вживається термін «запорізька кобза».

Усі ці розвиткові процеси відбувалися повільно, і на протязі століть раптом бачимо поворот до старішої, уже віджилої форми, яка неначе виринає з «підсвідомих» глибин культурно-розвиткової течії. Так, для прикладу, уже на переломі XIX століття, за свідченням Мартовича (цит. за Хоткевичем), у кобзаря Тараса Зінченка з Миколаївки приструнків не було, а були навіть лади на ручці. Навіть у відомого кобзаря Остапа Вересая зустріти можна (правда, у рідких випадках) прийом притискання бунтів на ґрифі, що розуміти можна як рудиментарний атавізм первісної кобзи.

Назву бандура у приміненні до кобзоподібного інструмента в Україні зустрічаємо вперше 1580 року у згадці про Войташека, де говориться про бандуриста Самійла Зборовського. Лінде у свойому словнику про бандуру говорить, що це «lutnia kozacka, gatunek lutni z krótką szyją».

Генеза бандури, як слова, так і інструмента, це окрема складна проблема, яка має свою широку літературу. Найбільше розвинена, але, мабуть, найменш науково обґрунтована гіпотеза О.С. Фамінцина, сформульована ще 1891 року, у його праці про домру, зводиться до того, що бандура була винайдена в Англії на початку XVII століття. Звідтіля була перейнята еспанцями під назвою bandurria, а в італійців під назвою pandora. З Італії, разом з професійними музикантами, вона перевандрувала до Польщі на двір короля Зиґмунта, а вже звідтіль перейшла на Україну, де стала народним інструментом. Хоткевич, у своїй праці про народні інструменти, приділяє багато уваги цим Фамінцинівським теоріям та наводить великий та переконливий матеріял, що розоблачує абсурдність цієї гіпотези і то з історично-хронологічного, семасіологічного погляду на наглядності безпосередніх документальних свідчень. Таким чином англійську бандуру [bandore] ні по числу струн, ні по своїй будові не можна вважати прототипом української бандури[4].

---

[4] Зацікавлених у подробицях цієї полеміки відсилаємо до знаменитої праці Хоткевича (1930а). [Фамінцинова гіпотеза насправді торкається тільки назви, бо інструмент *ban-*

Коли йдеться про семантику бандури, то вона надзвичайно обширна і має свої паралелі в майже всіх европейських народів і сягає щонайменше старогрецьких та римських часів. Ще в третьому столітті нашої ери в Атенея говориться: «qui nunc ... nablistae, *panduristae*, sambucistaeque vocantur, nullo quidem novo utentur instrumento» (ті, що називають себе наблістами, пандуристами й самбукістами ... не вживають жадного нового інструмента).

Слова пандура, пандора, пандорас, пандуріс зустрічаються в різних грецьких та римських авторів, та пізніших романських, ґальських і германських мовах, у різних звучаннях, як pandora, pandura, pandore, panduria, bandurria[5], bandorria чи bandurra. Також і в південних слов'ян зустріти можна паралелі того слова, як також не бракує подібних паралель і в арабській (напр. tanbur[6], tambur), татарській (дунбура), монгольській (домбур), кавказьких (пандура кавказьких сванетів), грузинській (пандурі) та індійських (тамбура) мовах. Взявши до уваги таке широке розповсюдження цього слова, Хоткевич робить висновок, що воно мусило піти з одного спільного джерела, яким він уважає санскрит[7]. У санскриті слово bhâṇḍa має декілька значень, а між ними й «музика».

Воно перейшло до інших індоевропейських мов (напр. band = музика), а також увійшло в корінь назв різних музичних інструментів, при чому теж і для української кобзи або бандури.

Bhâṇḍavânada у санскриті — це гра на музичному інструменті; bandin — це бард або панегірист. У санскриті існує також слово bandhura, що означає, м. ін., приємний або гарний.

Ця Хоткевичева санскритська гіпотеза одночасно не виключає можливостей взаємного переплітання й впливу різних культур та мандрівности певних елементів, бо ж годі уявити собі якийнебудь культурний чисуспільний процес у абсолютному відокремленні від цілого світу. Так, отже, приймаючи оригінальність пристрункового нововиду, не відкидає

---

dore,який збудував Роз, мало чим нагадує чи кобзу, чи бандуру. Фамінцина можна б просто іґнорувати, але на нього покликаються, як на знавця, в різних, зокрема радянських, працях про музичні інструменти. Цю гіпотезу переконливо відкинули А. Хибінський (1949), М. Дяковський (1958), а дальше А. Горняткевич (1980). (АГ)]

[5] В Еспанії ще 1350 р. у вірші Arcipreste Juan Ruiz de Hita зустрічається слово bandurria.

[6] Між іншими, уже цитований Ібн-Фадлан, при описі похорону русича, називає музичний інструмент, який клали коло покійника, tanbur.

[7] Не дивно, що Хоткевич шукав початків цього слова в санскриті. Він цікавився санскритською літературою й переклав «Сакунталу» Калідаси на укранїську мову. (АГ)

ємо спорідненості бандури чи кобзи з іншими інструментами лютневої родини.

У такому пляні основна різниця між лютнею та її дериватами з однієї сторони, та бандурою з другої, лежить у пристосуванні інструмента до окремої музичної специфіки. Европейська лютня доби ренесансу має виразну тенденцію стати *універсальним* інструментом, чим вона, по суті, була від половини XV до половини XVII століть.

У тому ж часі українська кобза-бандура залишилась органічно зв'язана зі специфікою традиційної музики та її форми, особливо пізніше, в час т. зв. козацького барокко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу. У свойому еволюційному розвитку цей інструмент, у протилежності до лютневих інструментів, відступав чим дальше від універсалізму, достосовуючись до особливого діятонізму, звукорядових ладів та гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки «універсального» европейського мажору й мінору та темперованого звукоряду.

Таким чином, бандура розвивалась у специфічний, чи пак спеціялізований інструмент і, затрачуючи деякі свої якості, що давали йому універсальність, концентрує й розвиває інші якості, якими жадний «універсальний» інструмент не міг розпоряджати. Така спеціялізація та концентрація специфічних засобів робили бандуру високомистецьким інструментом розвинутого стилю. Можна порівняти селективну ограниченість діятонічного звукоряду кобзи з барвним гармонізмом та мистецтвом ікони.

Може хтось міркувати, що, оскільки бандура віддаляє себе від універсальноси, тим вона наближається до примітивізму. Щоб самому при таких міркуваннях не застрягти у примітивізмі, ми повинні бути свідомі того, що розуміємо під тією назвою.

Не завжди те, що складне, скомпліковане, поплутане, обов'язково буває мистецтвом. Часто прості засоби можуть перевищувати найскладніші. Таїтянський музикант, граючи на примітивному барабані, може бути без порівняння ближче мистецької істини, як бездарний «наймодерніший» композитор з «найуніверсальнішою» симфонічною оркестрою. Бо ж справа не так у інструменті, у стилі й засобах мистецтва, як передусім у тому, що ми з цим інструментом, чи мистецьким засобом робимо.

Якщо мистецтво періоду треченто чи кватроченто, або наша ікона — це «примітив» у порівнянні з «універсальними» натуралістичними богомазами та їх технічними засобами, тоді бандура теж «примітив». Коли ж розглядати, який високомистецький той чи інший твір, тоді справа

ускладнюється. Бо ж ми не розпоряджаємо таким універсальним ґайґерівським дозиметром, щоб міряти мистецьке променювання. Одиноким його критерієм є сприймальність у міжлюдському вимірі та живучість у народі.

Принципи імпровізації, що розвивалися віками в українській пісенності, находять своє завершення в кобзарському епосі. Є підстави думати, що рецитативна форма, що вважається основною нововведення XVII століття у т. зв. le nuove musiche, була відомою в українській пісенності ще далеко до новаторства Джуліо Каччіні.

Розуміючи в такий спосіб розвиток кобзарського мистецтва, можемо теж повести певний напрям у дослідженні минулого самого інструмента. Замість намагань шукати шляхів для прищеплення цього інструмента або його елементів ззовні, корисно було б прослідкувати за певними автохтонними старовинними елементами, що в такій чи іншій формі мають тенденцію повертатися, неначе зникнувши на довгий час з наших очей.

Як приклад такого елементу ми вважаємо інструментальну форму, що матеріялізувалася ще дуже давно як гуслі. Не вплутуючися в історичні подробиці цього інструмента, хочемо звернути увагу тільки на одну цікаву сторінку справи.

У словнику Афанасьєва-Чужбинського про бандуру говориться так: «струны на бандуре медные, а строй в роде строя гуслей». Це спостереження, на нашу думку, заслуговує на особливу увагу, коли зважити, що гуслі в Україні мають свою щонайменше тисячолітню історію.

Арабські письменники X та XI сторіч згадують про восьмиструнний інструмент древніх українців. Зі старих літописів знаємо, що гуслі були інструментом вживаним для поважного, як теж веселого й танцювального репертуару. Часто в старих літописах та інших джерелах згадується про гуслі, коли мова йде про «игрища» та «пѣсни бѣсовьскыя» часів початку християнства на Русі (ПВЛ, 8). Можна думати, що християнство тих часів часто бувало в конфлікті зі старою поганською культурною спадщиною, що виявлялася в музиці та словесності того часу.

Паралелі подібні до діонізійських торжеств, а також інші релігійні та епічно-ліричні традиції, мусили мати свій відповідник теж і в словесності та музиці з її інструментом. Підтвердження для цього можна найти у старих колядках, щедрівках та інших народних обрядових піснях, що дійшли до наших часів. Також у деяких думах є перезвуки дохристиянських традицій.

Епос мусить мати далекі, традиційні корені, коли зважити, що «Слово о полку Ігоревім» має всі признаки високомистецького творива, що не могло з'явитися раптом як deus ex machina.

Цей епос культивувався в супроводі багатострунного музичного інструмента, що, за всією правдоподібністю, були гуслі. Загальновідомим є зображення Бояна у «Слові о полку Ігоревім»:

Боянъ же, братїє, не 10 соколовь на стадо лебедѣй пущаше,
нъ своя вѣщїа пръсты на живая струны въскладаше;
они же сами Княземъ славу рокотаху.

Князь Святополк (1015 р.) любив було «вино пити со гусльми», тобто слухаючи гру гусляря (ПВЛ, 98).

З тих матеріялів, що збереглися, знаємо, що цей інструмент, якого описувано як «горизонтальна арфа»[8], був строго діятонічним, «був достосований до древніх діятонічних звукорядів, яких не вміщає европейський мажор та мінор»[9].

Зваживши подібність гуслів та бандури як супровідного інструмента для традиційного епосу, їх специфічний діятонізм та спосіб грання пальцями, можемо допустити можливість, що поява приструнків на кобзі чи бандурі — це ніщо інше як поворот старого елементу в новій формі, тобто примінення уже віджилих гуслів для відтворення нової удосконаленої кобзи й бандури.

Цікаво відмітити, що пізнє відгалуження розвитку бандури — торбан, задержуючи приструнки, наближується до західньоевропейських лютневих дериватів. Зі здивуванням спостерігаємо, що раптом «останній з великих російських торбаністів» Іван Александров не тримає торбана, як усі інші торбаністи та бандуристи, а горизонтально, «неприродно», як каже Хоткевич, на колінах, що зовсім нагадує спосіб тримання інструмента й гри на гуслях.

---

[8] Пор. запис супроводу на гуслях до української пісні «Ой під вишнею», зроблений французьким композитором Буальдьє (Boieldieu) у 1809 р. [Див. Гуменюк, 61. АГ]

[9] Стрій гуслів початку XVIII ст. у петербурзькій консерваторії був такий: es, f, g, a, h, c, d.

II. Загальні висновки

Заки прийти до технічного матеріялу нашого підручника, доцільно буде зробити деякі загальні підсумки та висновки, які повинні усунути деякі наші недомовлення та вияснити наше становище до сучасної кобзарської проблематики.

1. Ми вже підкреслювали, що бандура — не універсальний інструмент, ніколи ним не був і ніколи ним не хотів бути. Намагання зробити бандуру універсальним інструментом виникають із нещасного непорозуміння та наявної відсутности найосновніших відомостей про його традицію.

2. Намагання «універсалізувати» бандуру, будуючи бандурні моделі-чудовиша з сотками струн, химерними видами, що роблять їх чудовими експонатами сюрреалістичної скульптурної виставки — або всякими клявіятурами та непроходимою хроматизаційною арматурою, для якої потрібно електронного компьютера — всі ці намагання зводяться до фальшивого підходу до бандури як інструмента та кобзарського мистецтва взагалі.

3. «Найбільша біда бандури — брак хроматизму» (Домонтович: 5) — це явище далеке від усякого трагізму. Навпаки, це природне явище, що випливаю зі специфіки інструмента, неповторности та оригінальности кобзарського мистецтва. Це не значить, однак, що ми мусимо засуджувати *деякі* спроби хроматизації бандури. Іще Хоткевич казав: «Треба шукати хроматизму так, щоб не втратити основних властивостей інструмента» (1930а: 130).

Справа в тому, щоб, заводячи хроматичну бандуру, ми мали вигоду потрібних швидких перестройок та одночасно не платити затратою специфічних можливостей інструмента й не забували про діятонічні питоменності кобзарської музики.

Саме намагання обфортепіянення бандури, чи пак перебандурення фортепіяна, належить до сфери чистого куріозу.

4. Також затрата ладів на ґрифі — це не крок назад, а дальший розвиток по лінії специфіки. Твердити, що це примітивізація — подібне до окреслювання, що відсутність хвоста в людини ставить її в еволюційному розвитку нижче мавпи.

Те, що лади виявилися зайві і тільки зустрічаються знову в пізнішому дериваті бандури — барочному чи рококовому торбані[1], що нічого

---

[1] Тут автор помиляється. Див. розд.1, прим. 2. (АГ)

музично нового не вніс, з народною культурою мало в'язався і поєднується радше з занепадом кобзарства — говорить про себе і не переконує нас про необхідність ґрифової хроматики.

5. Виконування творів Моцарта, Бетговена, Дебюсі, Лисенка чи навіть Ґершвіна на бандурі не має нічого спільного з культивуванням кобзарства. Твори великих композиторів повинні бути виконувані в такій площині й такими засобами, для яких вони були створені. Кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде. Навпаки, кожний студент кобзарства повинен бути знайомим з усіма напрямками світової музики та володіти щонайменше одним універсальним інструментом.

6. Для фанатиків культпропаґаторства бандури між чужинцями радимо включити в програму таких експортних концертів точку, де «Патетична соната» буде виконуватись на бандурі, при чому бандурист (обов'язково в семиаршинних шараварах, зі семип'ядними вусами та, наді все, з оселедцем) буде чвалати головою сторчака на коні, стріляти з самопала та арканом показувати всякі штуки. Треба також заповісти, що це — «гра на *одному з найтрудніших інструментів світу*». Також треба зазначити, що це не звичайний цирковий номер, а просто вияв національної радости культивований ще запорожцями, про що навіть згадує літопис[2]. Такий номер напевно матиме успіх і може цілковито прихилити для української справи симпатії цілого Техасу.

7. Питання, чи на бандурі можна виконувати твори відомих композиторів, треба підтвердити. Бо ж на бандурі можна виконувати Бетговена напевно з неменшим успіхом, як Паґаніні на пилці, Шопена на скляних стаканах з водою, а Енріке Ґренадос просто клацанням зубами, що часами можна зустріти на естрадних концертах і там має великий успіх серед усякої публіки.

8. Коли ж деякі любителі бандури все таки не будуть повністю пересвідчені про правильність усіх повищих тверджень, рекомендуємо їм попробувати переконати якогонебудь майстра гри на стариннім японськім *кото* або древньоіндійському *сароді* чи хоч би навіть індійській лютні *тамбура*, завести «повну хроматику» на їхніх інструментах і заохотити їх до виконання творів Леонарда Бернстайна на їхніх концертах.

---

2 «Kozacy z wilkiej radości niewymowne sztuki pokazywali, strzelając, śpiewając, na kobzach grając». (Paprocki: 107)

III. Кобзарські підручники

Приступаючи до розробки технічного матеріялу, годиться зробити перегляд подібних спроб у минулому, що збереглися до наших часів та якими ми часто будемо користуватись. Як відомо, у давнину кобзарське мистецтво зосереджувалось довкруги видатних майстрів цього мистецтва, що згодом перетворилося в таємні «лебійські» братства[1] та окремі школи гри, як напр., у новіших часах харківська, полтавська та чернігівська.

Першою друкованою систематикою бандурної гри треба вважати «Підручник гри на бандурі» корифея новітнього кобзарства Гната Хоткевича,опублікований у Львові 1907 р.

У 1913 р. М. Домонтович публікував свій «Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі» в Одесі.

Приблизно в тому ж часі появилися два інші підручники гри на бандурі, а саме Шевченка та Овчинникова, яких, на жаль, не доводилось нам бачити.

Великим кроком були пізніші публікації Гната Хоткевича, а саме:

«Підручник гри на бандурі»

Частина перша (теоретична). (Харків: Державне видавництво України, 1930)

Частина друга. Вправи. Випуск 1. (Харків: Література і мистецтво, 1931)

Частина друга. Вправи. Випуск 2. (Харків: Державне видавництво України, 1929).

Користуючись цими матеріялами, будемо покликуватись на автора, подаючи відповідну дату та сторінку.

На жаль, обставини склалися так, що ці публікації, які сьогодні справедливо вважаються бібліографічними «білими воронами», не зазнали ширшого розповсюдження і більшого впливу на розвиток кобзарства у масовому масштабі не відіграли.

Окрім цього, в періоді між двома світовими війанми було багато неопублікованих матеріалів, що були в обігу між любителями бандури. Ці фраґментарні матеріяли часто були анонімного характеру або з непідтвердженим авторством відомих бандуристів, як напр., Василя Ємця, Михайла Теліги, Костя Місевича, Юрія Сінгалевича та ін. Зокрема бандурист

---

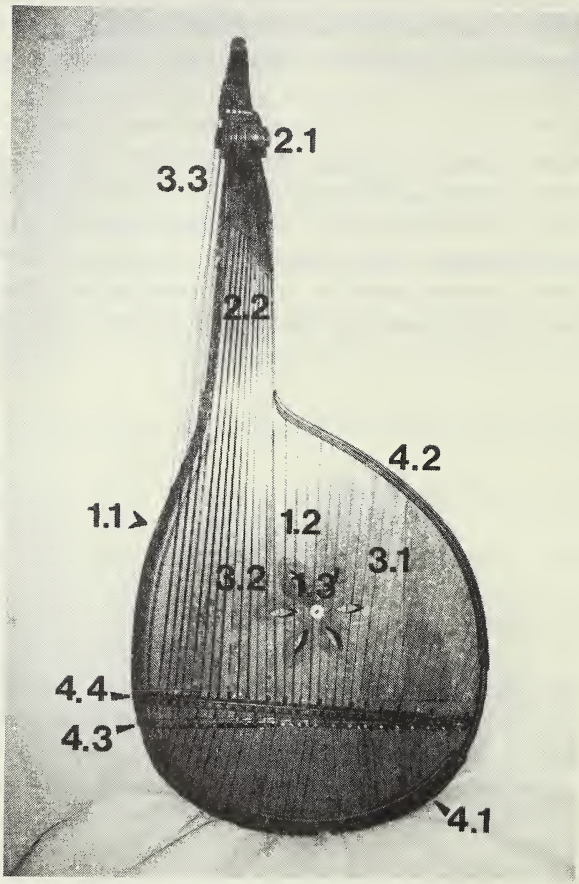
[1] Див. передмова, прим.1 (АГ)

Місевич мав на початку сорокових років свою незакінчену «Школу гри на кобзу». На жаль, у крутіжі воєнних подій цей рукопис затратився.

Беручи до уваги ограничені можливості опертись на практичному досвіді попередніх публікацій, цей підручник треба вважати тільки як спробу та намагання задовольнити елементарні потерби початківця бандурної гри.

Тому не слід чекати, що тут буде виложена завершена система гри, як це буває у великих фортепіянових або скрипкових школах. Така система може будуватись тільки на великому матеріялі педагогічного досвіду та мистецьких здобутків інструмента. Така система або школа гри на бандурі — це справа майбутнього. Цей підручник — це тільки робочий метод, за допомогою якого можна засвоїти головні технічні можливості інструмента, залишаючи кожний крок відкриття для дальших удосконалень.

Частини модерної бандури



1. коряк: 1.1 спідняк (не видно), 1.2 дейка, 1.3 голосник;
2. держално: 2.1 головка, 2.2 ґриф;
3. струни: 3.1 приструнки, 3.2 бунти, 3.3 втори;
4.1 кілки, 4.2 обичайка, 4.3 підставка (кобилка), 4.4 ретяжки.

IV. Номенклятура бандури

Сучасна бандура складаються з трьох головних частин[1]:

1. *Коряка* або *пудла*
2. *Держална* або *ручки*
3. *Струн, струнної арматури* та *хроматизаційного приладдя.*

Деталі поодиноких частин такі:

1. *Коряк* — це коробка резонатора, що складаються зі *спідняка* та *верху, верхняка* або *дейки,* у якій посередині різного виду діра, що має назву *голосник.*

2. *Держално* або ручка закінчена головкою. Часто при ручці пущена дощечка, що має назву *ґріф* або *ґриф.* Головка може бути поодинока, звичайна (басова), або складна, подвійна — басова та второва.

3. *Струни,* що почеплені тільки до коряка, називаються *приструнки,* струни, що йдуть по ручці — це *бунти* або *баси.* Довгі струни, що починаються на вторинній головці називаються *втори* або *контрабаси*[2].

Приструнки бувають різної товщини, сталеві (скрипкові, мандолінові або гітарові), а також сталеві з мосяжевою або мідною канетільною обмоткою (цитрові, мандолінові або гітарові). Готових струн для бандури немає і їх треба добирати для кожної бандури[3]. Останнім часом починають уживати також нейлонові струни[4].

Бунтові струни бувають виключно обвинуті дротиком сталівки, що добираються з гітарових струн або спеціяльно виготовляються для бандури.

Для вторів або контрабасів гітарові струни переважно не вистачають;

---

[1] Подробиці будови бандури можна найти в публікації Семена Ластовича-Чулівськочо «Листи про бандуру».

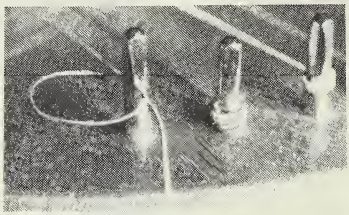
[2] Хоч бандуристи звичайно називають ці струни контрабасами, треба пам'ятати, що вони своїм діяпазоном не попадають у контраоктаву. (АГ)

[3] Коли Штокалко писав свій підручик у половині 1950-их рр., він, можливо, не здавав собі справи, що в колишньому Радянському Союзі вироблялися струни для бандури, але їх навіть там важко набути. (АГ)

[4] Наскільки нам відомо, Штокалко був першим, що їх використовував. (АГ)

тут треба або спеціяльно виготовлених струн, або можна пробувати контрабасових гітарових, або краще контрабас балалайкових.

Вільний кінець струни, що зачіпається за кілок, зветься *вус*[5]. (Зачіпається подвійним просиленням крізь дірку в кілку.)



Протилежний кінець зачіпається кулькою або вузликом за *струнник* або *ґріт*.

Арматура струн — це:

А. Металева бляха, за яку зачіпаються струни — *струнник* або металевий прут — *ґріт*. У деяких бандурах новішого типу струнника немає, а на його місці розміщені кілочки[6].

Б. Верхнім кінцем струни зачеплені на кілках (дерев'яних або металевих). Відповідно до струн кілки називаються *приструнковi*, *бунтові* та *второві*. Пристрункові кілки розміщені на горішньому краї коряка — *обичайці*. У деяких бандурах обичайка дещо видовжена поза коряк, становлячи часто окремий кусок дерева, і тоді її звуть *набойка* або *бремка*. Дірки, в яких ходять кілки, називаються *гніздами*. Углиблення в головці старого типу бандури, де містяться басові дерев'яні кілки, називається *яма*, а її боки — *щоки*. Як уже згадано, у деяких бандурах новішого типу кілки розміщені на долішній частині коряка, прикриті особливим обручем, а на обичайці та головці струни закріплені в особливі *струнні гнізда*.

На верхняку (дейці) струни оперті на *підставці* або *кобилці*, що посередничить між струнами та дейкою. У деяких бандурах, особливо т. зв. київського типу, струни починаються на ґроті, що прикріплений до

---

[5] Це, вправді, дуже добрий спосіб, але його важко вживати, якщо струна груба, а дірочка в кілку мала. Якщо струна обмотана дротиком, то частину його можна усунути й виявити ядро струни, а щойно тоді засилювати струну на кілок. Кабачок і Юцевич подають інший дуже добрий спосіб закріплювання струни (1958: 20). (АГ)

[6] Штокалко тут помиляється, оскільки ґріт опирається о дерев'яні підкладки, які спочивають на дейці. Таким чином він стає підставкою. (АГ)

коряка металевим хвостом. У тих бандурах немає кобилки і струни розіпнуті безпосередньо між ґротом та кілками на обичайці та головці.

Часто поблизу кілків на обичайці вміщена *обичайкова кобилка*, чи краще *обичайковий поріжок*, спільний для всіх приструнків, або обичайкові поріжки окремо для кожної струни, що може мати вид обичайкових *козубків*.

Хроматизаційна арматура — це новотвір, що під сучасну пору все ще в стадії експериментальних пошуків.

Серед різних менш або більш удатних моделів хроматичних перемикачів слід згадати систему рухомих *собачок*, що підвищують окремі струни при обичайковій окраїні на пів тона та систему *ретяжків* та *перемикачів*, що підвищують (або обнижують) окремі струни при кобилці на дейці.

Систему подвійних струн, що їх має хроматична бандура київського типу, вважаємо найменш вдалою спробою, що йде в розріз зі специфікою інструмента та звукорядовими особливостями[7].

---

[7] Такі бандури мають додаткові струни для півтонів даночо ладу. Вони розташовані нижче основних приструнків біля підставки, але перехрещуються з ними й підносяться біля бремки. При такому розкладі струн, ліва рука не може грати на приструнках, бо півтони заважають. Це поважний недолік і тому Штокалко відкидав такі бандури. (АГ)

V. Способи гри на бандурі
Тримання бандури та положення рук

Різні традиційні школи бандурної гри рекомендували тримати бандуру залежно від різного способу використання обох рук, що теж вплинуло на оформлення різних форм бандури, які вживалися в різних школах.

Традиційний, т. зв. *чернігівський спосіб* гри, полягає на використанні лівої руки виключно для гри на бунтах, при чому вона постійно залишається на ручці, а бандура держиться між колінами прямокутно до корпусу. Права рука грає виключно на приструнках, при чому вживаються тільки два пальці (вказівний та середній), а звук можна добувати ударом у сторону пучки або протилежно у сторону нігтя і таким комбінованим рухом також добуваючи особливе *тремоло*. Старовинний *харківський спосіб* гри полягає на використанні *обидвох* рук для гри на приструнках[1]. Інструмент тримається паралельно до корпусу тіла. (Відомим представником цієї школи був Гнат Гончаренко.)

Врешті *полтавський спосіб* гри являється переходовим варіянтом між обидвома попередніми способами. Бандура тримається дещо скісно до тіла, ліва рука бере по більшості бунти, але часом теж може і захоплювати приструнки. У полтавському способі гри ліва рука може грати на басах, не тримаючи шийку між великим пальцем і долонею, а, виходячи по цей бік шийки, замість по той бік шийки, як у харківському способі.

У новіших часах, разом з еволюцією бандури як інструмента, способи гри теж пізнали деяких модифікацій. Сьогодні їх можна звести до двох крайніх типів з різними посередніми варіянтами.

1. *Харківський спосіб* гри розроблений Г. Хоткевичем, відомий теж як *хоткевичівський тип.*

Бандуру тримається на лівому стегні паралельно до корпусу грача. Бандура має тоді три точки опору: нижній край стоїть на лівому стегні, спідняк трохи опирається о груди грача і третя точка — ліва рука (великий палець) на обичайці. Цей спосіб залишає вільними обидві руки й дозволяє розвинути техніку як хоч далеко (Хоткевич 1930б: 9).

Права рука має засяг усього діяпазону бандури (баси й приструнки), граючи звичайно приблизно по середині приструнків. Коли відхилитися від цього *основного шляху* в сторону обичайки або кобилки, одночасно

---

[1] Правий великий палець грає на басках. (АГ)

міняється колір звуку.

Ліва рука також має засяг усього діяпазону бандури (баси й приструнки), і звичайно рухається так, що великий палець ходить по обичайці, а інші чотири беруть струни (баси або приструнки) чи то в бік пучки, чи то в бік нігтя.

Окремий прийом хоткевичівського способу гри - це примінення особливсго положення лівої руки, т. зв. положення П (= перекинуте), коли вона перекидається через обичайку і може брати приструнки (а також баси) усіма п'ятьма пальцями по лінії «основного шляху» або, коли потрібно особливих ефектів кольору звуку, теж і в інших місцях струн.

Щоб запобігти ковзання інструмента, треба підбирати відповідно високий стілець для сидження, щоб ліва нога в колінному суглобі творила прямий кут, а стегно мало горизонтальне положення.

У такому відношенні також може допомогти шматок ґуми підбитий під низ бандури у тому місці, де вона опирається о коліно.

В окремих випадках, особливо коли бандура велика або важка, для підкріплення положення бандури можна вжити пояса припнутого до долішньої частини коряка та шийки ручки. Цей пояс переведений через плече повинен стабілізувати бандуру.

Сидіти треба рівно, по можності не заглядати на струни, коли цього не обов'язково потрібно. Особливо треба вистерігатися поганої привички грати у викривленому положенні, з похиленою головою, а обличчям повернутим до бандурної дейки. Це важливо також, коли згадати, що бандура головно супровідний інструмент, а співання має теж свої вимоги правильного положення корпусу та голови разом з іншими правилами співацької техніки.

Треба вистерігатися закостенілости та риґідности у веденні руки та поодиноких рухів пальців. Усі суглоби, що не беруть безпосередньої участи в добуванні звука, повинні забезпечити елястичну пружливість для інших «робочих» суглобів, що особливо важливе для завершеного добуття звука.

Треба вважати, щоб м'язи, що не виконують роботи, були розпружені. Риґідні скорочення м'язів та насильні, незрівноважені рухи приносять лише шкоду так якості гри, як і самому звукові.

Права рука повинна рухатися по лінії гри паралельно до «основного шляху»[2].

---

[2] «Основний шлях» гри — це лінія, що сполучає точки, де пальці прикладаються до

Частина між ліктем і початком пальців повинна бути, по можливості, паралельною до дейки і повинна стреміти до невтрального горизонтального положення.

Також долоня повинна стреміти до рівнобічного положення до струн.

Пальці, у невтральному положенні, повинні бути тільки легко зігнуті в суглобі між кистю та пальцями, а випрямлені в інших пальцевих суглобах; кінцями пальці спочивають на струнах.

2. *Київський спосіб* гри в'яжеться з новітним типом хроматичної бандури. При цьому способі гри інструмент тримається між обидвома стегнами більш-менш прямокутно до корпусу грача, *ліва* рука, беручи тільки баси, одночасно підтримує інструмент. На приструнках грає тільки *права* рука. Це неначе модифіковане продовження старої чернігівської школи.

Беручи до уваги, що це і є під сучасну пору найкращий стандарт бандури, усі «основи гри» розраховані на цю інструментальну норму.

Зважаючи на конструкційні модифікації, що останніми часами прийнялися в будові бандури та достосовань способу гри до них, ми мусимо піти на маленький компроміс між обидвома згаданими способами гри. У цьому відношенні основні прийоми тримання бандури вимагають деяких уточнень та модифікацій.

3. В основному ми приймаємо хоткевичівський спосіб тримання бандури, із застереженням, що положення бандури *не обов'язково мусить бути паралельне до корпусу*. Відхилення, одначе, не повинно переступати 45°. Усі інші правила положення бандури й рук обов'язують нас надалі.

Між тими двома основними протилежними способами бандурної гри існує сьогодні ще чимало посередніх варіянтів, почасти традиційна спадщина різних старих кобзарських шкіл (чернігівська, полтавська, чернігівсько-харківська, києво-полтавська, кубанська та ін.).

Для кожного стандарту способу гри на бандурі мусимо опертися на відповідний інструментальний стандарт.

Такий модерний тип бандури повинен мати всі якості традиційного, а одночасно повинен давати максимум технічних можливостей у діятонічних ладах (найкраще за допомогою хроматичних перемикачів) та оптимум звукових якостей, що, вистерігаючись надмірної асиметрії впровадженої

струн для добуття звука. Ця лінія лежить дещо понижче лінії, що сполучає середини струн.

Хоткевичем у його тип кобзи та використовуючи позитивні перикмети торбанової конструкції з її низькими реґістрами (втори, контрабаси).

Під сучасну пору такий ідеальний тип бандури вбачаємо в типі розробленому бандуристом та конструктором бандур Семеном Ластовичем-Чулівським (див. його ж «Листи про бандуру»).

Для суто методичних причин розбудова бандурної гри, у практичній частині цього підручника, буде провадитися починаючи від правої руки на приструнках та основних прийомів старої чернігівської та полтавської шкіл. І тільки засвоївши відносно прості й нетрудні технічні засоби, поступово будемо наближатися до прийомів харківського стилю гри, намагаючись засвоїти важливіші та кращі прикмети усіх традиційних стилів гри як основу для майбутнього дальшого розвитку кобзарського мистецтва.

VI. Добування звуку

Бандура, хоч споріднена з лютневою родиною щипкових інструментів, вимагає складнішого способу добування звуку, що можна окреслити як *щипаний удар*.

Окремі пальці мають відмінне вихідне положення відносно струн і роблять особливий рух завершений щипаним ударом або точніше ударним щипанням. Відмінність лютневого чи гітарового та бандурного способів добування звуку можна окреслити так: Тоді, коли *гітаровий щипок* вимагає зігнутих пальців у пальцевих (власних) суглобах і більш-менш скісної атаки струн знизу, *типічний бандурний удар* атакує струну скісно *згори*, а основним способом заанґажовання при цьому є кистьово-пальцевий суглоб. Очевидно, що це тільки загальний принцип, від якого існують різні відхилення (особливо відносно пальців інших чим вказівний) у залежності від положення пальця чи потрібної модуляції звуку.

Для гри на бандурі потрібні нігті[1], що повинні бути довжиною й формою достосовані індивідуально до форми пучки. Хоч трудно тут говорити про загальні правила і справа нігтя вирішується емпірично, однак можна рекомендувати для *оцінки довжини нігтів* такий прийом: Коли піднести пальці на висоту очей, долонею поверненою до обличчя і глянути до світла, нігті повинні бути видні й повинні визирати поза пучку на приблизно пів міліметра.

Нігті треба старанно пильнувати, вживаючи спеціяльних кліщиків і тонкозернистого пильника для нігтів. Вживати ножиць не рекомендується. Нігті повинні мати гладкі береги і треба вистерігатися усяких гострих кутів та тріщин.

На прикладі найсильнішого (другого) пальця правої руки, бандурний щипковий удар можна уявити собі як складний рух, при якому палець випрямлений у своїх власних суглобах рухається широким осцилюючим рухом у кистьово-пальцевому суглобі, ударяючи струну дещо скісно згори, доторкнувши струну пучкою (точніше кінцевою частиною пучки, яка повинна бути дещо затвердла від частого удару об струни). Через уламок секунди *пучка*, напинаючи струну, дозволяє сковзнутись на *ніготь*, який, остаточно щипаючи струну, добуває звук.

---

[1] Треба відмітити, що в минулому деякі кобзарі вживали для підсилення звуку дерев'яну кісточку наткнуту в кільце або наперсток настромлений на другий палець правої руки аж до першого (кінцевого) суглоба пальця.

Від цього основного типічного удару існують різні відхилення, залежно від застосування поодиноких пальців, а також потреби модуляції звуку струни. Повторюючи за Хоткевичем, можемо резюмувати частини, що впливають на характер звуку, так:

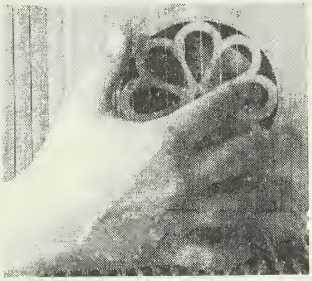
1. місце, в якому струну береться;
2. палець, яким струну приводиться до дрижання;
3. положення пальця;
4. рух, який робить палець;
5. сила, з якою щипається струни.

Окрім цього звичайного удару, що приходить від пучки в сторону нігтя, який Хоткевич відносить до З-позиції або звичайної позиції руки, також уживається інший, уже згадуваний прийом старої чернігівської школи, де струна вдаряється відворотним порядком, тобто *від сторони нігтя*. У Хоткевича цей прийом зветься Н або *нігтеве положення*[2].

Розглядаючи кожний палець зокрема, тут ограничимось тільки до загальних зауважень, залишаючи уточнення на пізніше при розробці поодиноких технічних прийомів.

Права рука

Перший (великий) палець. Його вихідне положення дещо скісне і в позиції крайнього випрямлення в його основному суглобі.



---

[2] Хоткевич відрізняє два терміни: *позиція* та *положення*. Термін позиція відноситься до позиції правої і лівої руки. *Права* рука може бути тільки в позиції З, тоді коли *ліва* рука може бути в позиції З або П (звичайна або перекидна позиція). Натомість, слово *положення* в Хоткевича відноситься до способу прикладання нігтя. У З позиції руки, коли немає іншої специфікації, приходить звичайний спосіб удару через пучку на ніготь. Положення Н може бути у звичайній позиції правої руки і тоді позначується ЗН та в обох позиціях лівої руки як ЗН або ПН.

Струну він ударяє осцилюючим рухом, зачіпляючи пучкою скісно.

При більш перпендикулярному положенні та сильнішому ударі добувається гучніший звук, особливо на низьких регістрах. Коли потрібно, у такому прямовисному напрямі ударяти може також сам ніготь без попереднього напинання на пучці. Тоді добуваються гострі та сильні звуки.

Навпаки, при більш плоскому положенні можна добути звук тільки самою пучкою без ужитку нігтя. Тоді звук набирає особливо м'якого кольориту.

Після удару, залежно від потерби, великий палець спочиває на наступній вищій струні, «гасить» струну, яку щойно торкнув, або повертає до свого невтрального вихідного положення, готовлячись до наступного ударного руху.

Другий (вказівний) палець. Цей палець (разом із третім) має особливий вплив на характер звучання цілої бандурної гри. Він звичайно має легко скісне положення і вдаряє стуни дещо боком. Після удару, так же як і перший палець, він спочиває на наступній долішній струні, «гасить» ударену струну, або повертається до вихідного положення. Складні акорди виконують легко зігнутим другим пальцем у другому суглобі для кращого приложення інших пальців правої руки.

Особливий прийом — це положення підпертого другого пальця для виконання твердих пасажів униз або особливих флажолетових пасажів угору (про це пізніше).

Другий і перший пальці часто разом беруть терції, кварти, квінти, сексти та октави.

Третій (середній) палець. Його положення подібне до другого, не виключається згинання середнього суглоба, коли одночасно примінюється четвертий палець. Другий та третій пальці найчастіше беруть терції, а також інші інтервали окремо або в поєднянні з іншими пальцями.

Четвертий (безіменний) палець переважно уживається при акордах та арпеджіях.

П'ятий (мізинний) палець уживається у виняткових випадках у широких акордах десятьма пальцями.

Ліва рука

Перший палець лівої руки можна вживати тільки у позиції П (рука перекинута через обичайку). Звичайним перекидом грають чотири останні пальці лівої руки (що теж можуть грати й у позиції П).

Вони повинні прикладатися до струн, по можливості, якнайпрямовисніше та брати їх цілою шириною, а не боком. Докладніше про пальці лівої руки буде мова у зв'язку з окремими вправами. Тут треба тільки відмітити, що на бунтах та вторах уживаються переважно другий, третій та четвертий пальці, при чому другий і четвертий переважно ударяють у віддалі октави. *Другий палець* випрямлений і вдаряє прямовисно, зачіпаючи через ручку від найнижчих реґістрів. Щоб добути звук *четвертим* пальцем на басах необхідно його зігнути і застосовувати майже гітаровий щипок на високому реґістрі бунтів. *Третій* палець займає середнє положення між другим а четвертим.

У деяких традиційних школах (особливо старого чернігівського способу гри) застосовують обернене розположення пальців лівої руки на ручці, тобто четвертий палець займає найнижчі реґістри, третій посереднє положення, а другий на горішніх бунтах. Однак розглядаючи цей прийом як технічно неоправданий, його не рекомендуємо.

VII. Кобзарські строї

Старовинна українська музика й пісня, а зокрема древня кобзарська музика, побудована не на сучасній европейській гамі з її мажором та мінором, а на особливих звукорядах. Завданням цієї праці не є розробка музикологічних проблем української пісні в її історичному розвитку. Для цього відсилаємо зацікавленого читача до оригінальних праць Петра Сокальського (1888), Миколи Лисенка (1955а, 1955б), Філарета Колесси (1907, 1910. 1910-13, 1913) та інших. Тут заторкаємо тільки ці місця проблеми, що мають принципове та безпосереднє відношення до кобзарської техніки та її «хроматизованих» ладів.

Гармонічна октавна система з її увідним тоном, що тяжить в октаву (за Лисенком) чужа нашій старовинній пісні, яка, у свою чергу, базується радше на гомофонічній квінтовій системі, що має свій власний увідний тон, переважно у збільшеній кварті або зменшеній квінті.

Хроматизація кварти надає особливого напруження та драматизму. Хроматизація квінти підкреслює вираз горя. Окрім цього, Лисенко відмічає іще ввідний тон у тоніку (у бандурі, як правило, не в октаві, а «знизу» в тоніку), хроматизація терції до домінанти для просвітлення мінору, хроматизація перехідних тонів для пом'якшення ходів між квартами та врешті хроматизація ввідного тону в домінанти «для піднесення почуття ліричного запалу».

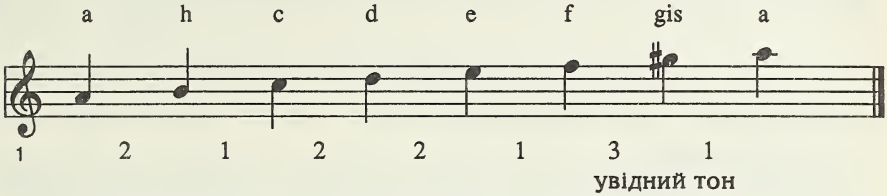
Помимо цього багатства «хроматики», яка особливо виявила себе у голосовій мелодичній імпровізації та мелізматиці, підставова кобзарська табулятура має більш стандартизовані звукоряди, яким характерна особлива діятоніка. На базі цієї діятоніки допущена вільна голосова мелодична надбудова зі своїми законами мелодики та гармоніки, що нераз протирічать конвенційним европейським музичним законам. Для приміру можна навести, що в кобзаря Гната Гончаренка, який був віртуозом та спадкоємцем найшляхетніших та найдавніших кобзарських традицій, знаходимо в кобзарській рецитації та її високомистецькому супроводі кобзи дві зовсім інші «тонації» (пор. фонографічний запис Колесси його думи про Олексія Поповича[1]).

---

[1] Записи співу й гри виконавців дум та іншого старовинного репертуару зроблено в 1908-9 рр. Ларисою (Лесею Українкою) й Климом Квітками, Опанасом Сластіоном та ін. на фонографічні валики. Ці валики розшифрував Колесса і їх видало НТШ у серії «Матеріяли до української етнології» (Колесса 1910-13). У 1969 р. видавництво «Наукова думка»

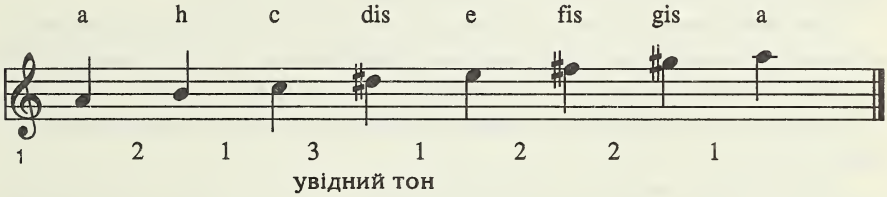
Ще Лисенко, аналізуючи старі українські народні пісні та зокрема мелодії кобзаря Остапа Вересая, виділяє три своєрідні звукоряди вироблені зі старовинних ладів[2]:

1.



Це і є сучасна гармонічна мінорна гама з увідним тоном на горішній кварті.

2.

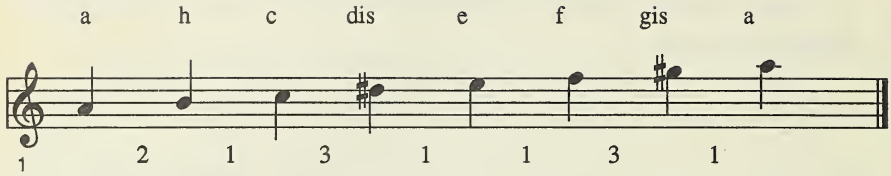


Це — висхідна мінорна гама з увідним тоном у долішній квінті.

перевидало їх у Києві п. з. «Мелодії українських народних дум» (Колесса 1969), а 1971 р. всесоюзна фірма грамплатівок «Мелодия» випустила частину їх на платівці п. з. «До 100-річчя від дня народження Лесі Українки» (№ Д 029429-30). На тій платівці знаходиться гра чи спів кобзарів Гната Гончаренка, Степана Пасюги, Івана Кучугури-Кучеренка, Михайла Древченка, Опанаса Сластіона та співачки Явдохи Пилипенко. Софія Грица написала детальні примітки до цього видання. (АГ)

[2] Тут і далжше, при обговоренні інтервалів звукоряду, за підставову одиницю береться півтон. (АГ)

3.

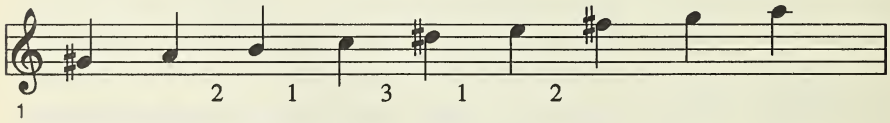


Це східня хроматична гама з увідним тоном у квінті та кварті, т.зв. «мадярський тетрахорд».

Згідно з П. Сокальським, діятонічна основа у старовинній українській пісні існує як підвалина, на якій, з бігом часу, появляється «покраса» — хроматизація інтервалів та ввідний тон, одначе відмінні від европейського, що спадає на октаву, а в квінтовій системі, що споріднений зі старовинним персо-арабським та асирійським звукорядами.

Цей квінтовий принцип ставить нераз під знак питання положення основної тоніки. Часто, у старовинних думах можна відчути, замість окресленої монотональности, своєрідну бітональність, а радше тональну полюсність, що мандрує між двома основними тоніками віддаленими від себе на квінту.

Розглянення мелодій кобзарських дум та інших творів пророблених Колессою на основі фонографічних записів виявляє особливий звукорядовий лад характерний для більш архаїчного репертуару. Це т.зв. дорійський мінор з характерним підвищенням четвертого ступеня на ввідному тоні на долішню тоніку.



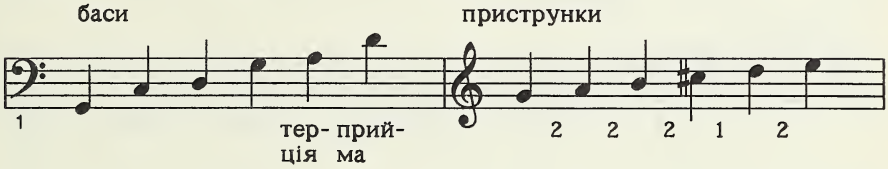
Ці характерні трипівтонові інтервали, як це видно в Лисенкових аналізах, а також у Ф. Колесси, на нашу думку, становлять одну з найхарактерніших прикмет древньої кобзарської музики.

Стрій старовинної кобзи не зберігся до наших часів, теж нічого певного не можемо сказати про первісну бандуру. Можемо однак здогадуватися, що стрій мусив бути достосований до діятонічних принципів, про

які була мова. Знаємо, що бандури дев'ятнадцятого століття вживали різних строїв з різними назвами, як стрій:

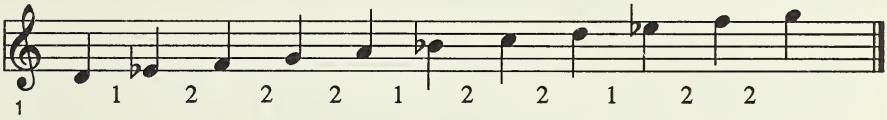
1. бандуристський,
2. скрипошний,
3. жалібний,
4. косий.

Цікаво відмітити стрій кобзи-бандури Остапа Вересая.

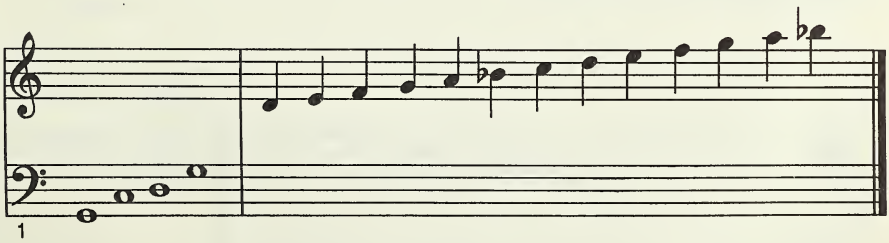


Цей стрій, як підмічує Лисенко, характерний збільшеною квартою (g - cis) нагадує гіполідійський або синтонолідійський лад старовинних греків.

Старий стрій бандури описаний О. Рубцем[3] був такий:



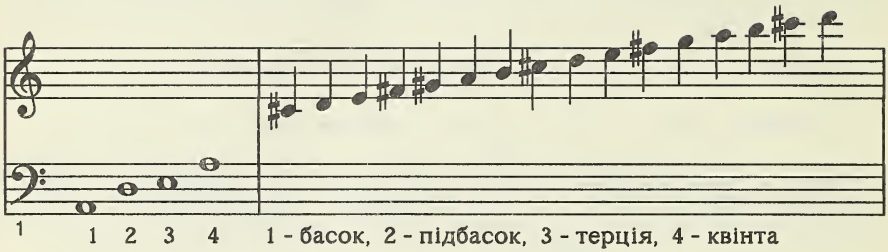
Інший запис строю традиційної бандури чисто діятонічного характеру показує:



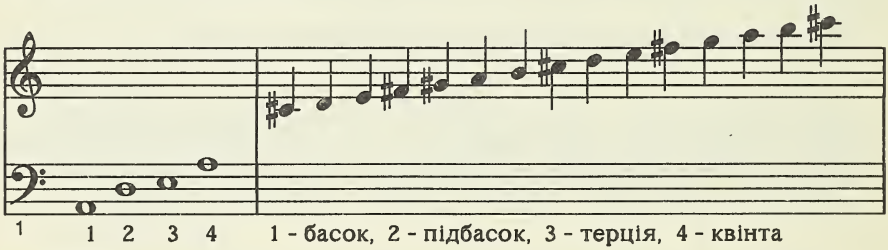
[3] Гуменюк 1967: 87 (АГ)

(Бандура музею Петербурзької консерваторії)

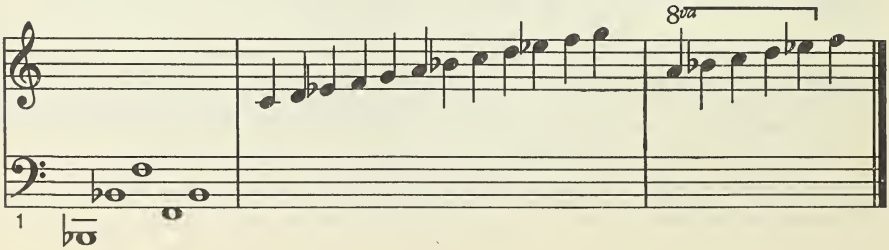
Стрій бандури П. Братиці:



Тут уже відчувається вплив европейського мінору, що зрештою помітний теж у відсуненні всіх архаїзмів у репертуарі, див. уривок думи про Хмельницького й Барабаша.



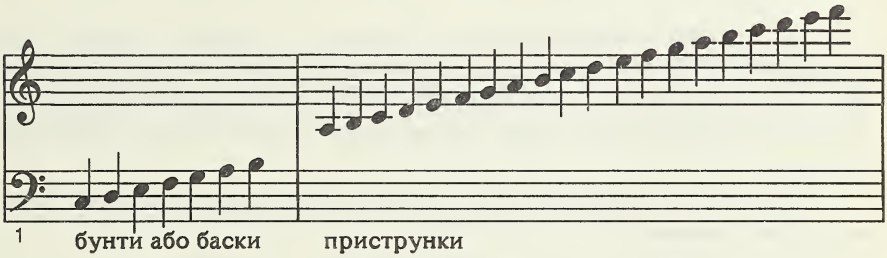
Стрій бандури представника старої полтавської школи бандуриста Михайла Кравченка був такий:



Мусимо застерегти, що цей запис строю бандури не зовсім погоджується з фактурою записів Колесси, де в основу взято «дорійський мінорний звукоряд».

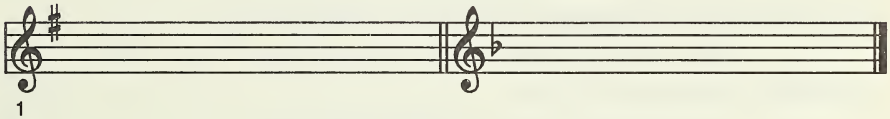
Для доповнення переліку бандурних строїв слід перелічити строї, що їх уживали бандуристи новіших часів.

Домонтович у свойому «Самонавчителі гри на кобзі або бандурі» рекомендує такий стрій:

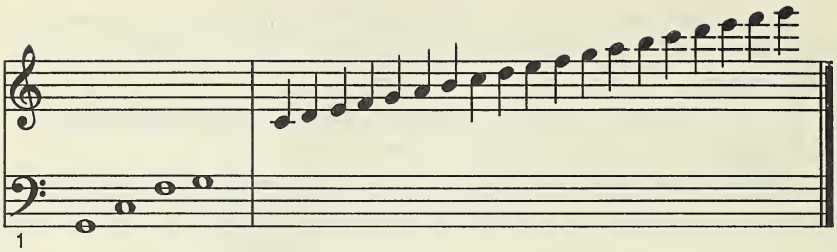


Це основний стрій, який допускає дві перестройки:

1. fis та
2. b



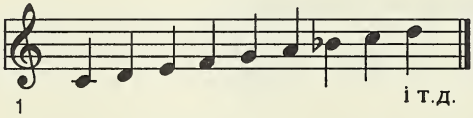
Первісна бандура Хоткевича була вистроєна в звичайній гамі C-dur:



Тут Хоткевич впровадив певну умовність. У дійсності бандура була вистроєна в іншій тональності: Do звучало або як f, або як fis, отже це не C-dur, а F-dur (або Fis-dur). Таким чином Хоткевич, впроваджуючи умовність у писання бандурної партитури, зробив бандуру інструментом транспонувальним.

Виходячи з основного C-dur, Хоткевич також рекомендує сім головних перестроювань:

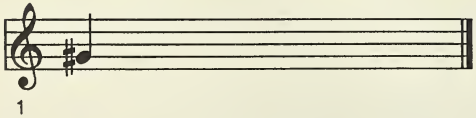
1. Сьомий приструнок h перестроюється на b (hes).



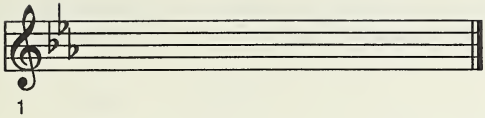
Це дає можливість сполучати мінорні та мажорні ходи.

2. Крім згаданої перестройки перестроюється теж і бас на B для мажорної тональности F-dur.

3. Перестроєння g на gis для мінорних гам.



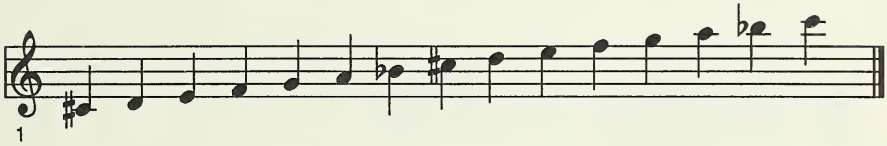
4. Перестроєння e на es і a на as.



1

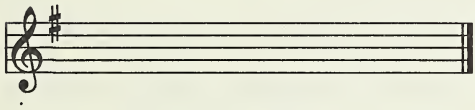
Для тональности c-moll.

5. Хоткевич особливо рекомендує d-moll, що виглядає так:

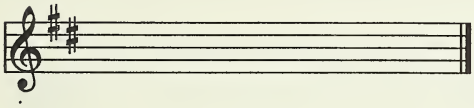


1

6. Коли перестроїти f на fis, вийде гама G-dur.



7. Відповідний до неї мінор дістанемо перестроюючи d на dis.

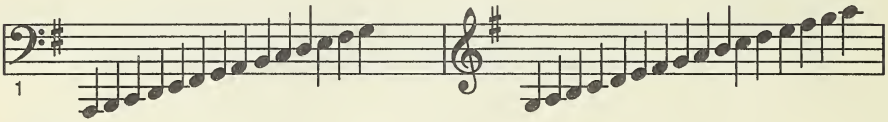


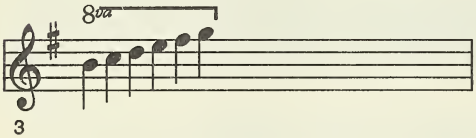
Ще раз треба пригадати, що ці строї релятивні (відносні) та транспонувальні і виходять з умовно простої гами C-dur.

Впровадження транспонованих тональностей у бандурну літературу мало свої додатні та від'ємні сторони. До додатніх сторін належить вигідність у достосованні висоти строю до голосу бандуриста, прозорість писання та різних перестройок.

До від'ємних сторін належить впровадження частих непорозумінь у інтерпретацію деяких партитур, де не подано абсолютної висоти тону, а також непридатність цієї системи для нового типу хроматичної бандури.

Тим часом бачато партитур інших бандуристів написано однак у нетранспонованому вигляді, який переважно відноситься до основного строю бандури в G-dur.





Кількість басів та приструнків може бути різна.

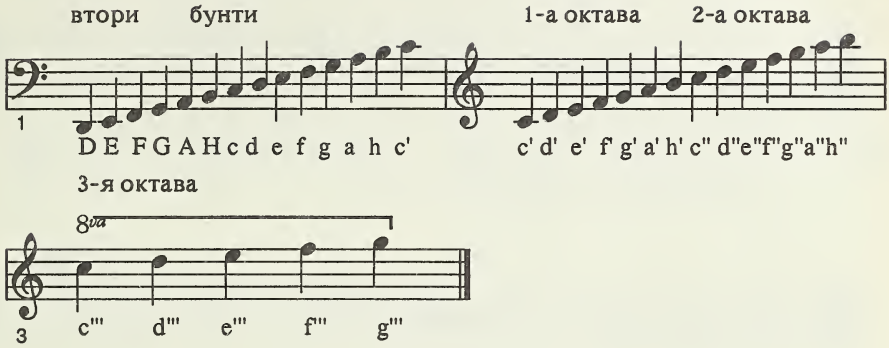
Як бачимо, при цьому способі писання існують деякі труднощі розміщення бандурної табулятури.

У загальному можна вживати транспонувальний спосіб писання та строєння у випадку, коли бандура суто діятонічного типу. Натомість рекомендується нетранспонувальний, вірний спосіб писання та строєння у модерній бандурі з хроматичною арматурою типу Ластовича-Чулівського.

Заки перейдемо до його розглянення, зробимо ще малий інвентар строїв транспонувальної системи, що її з успіхом можна вживати в бандурному репертуарі.

Принимаємо бандуру зі щонайменше 2,5 октавами приструнків та октавою (або краще двома) басів.

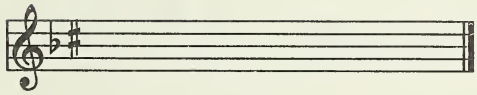
Основний стрій — C-dur:



Підставовий тон (C) настроюється довільно, але рекомендовано строїти його до G, тобто бандура вистроєна у підставовому строї G-dur.

Дальші строї, які випроваджуються з цього основного, такі:

1. *Косий* стрій: h_2 опустити на b_2.
2. *Кубанський* стрій: h_2 опустити на b_2
   h_1 опустити на b_1.
3. *Почаївський* стрій: h_2 опустити на b_2
   h_1 опустити на b_1.
   c_2 підстроїти до cis_2.

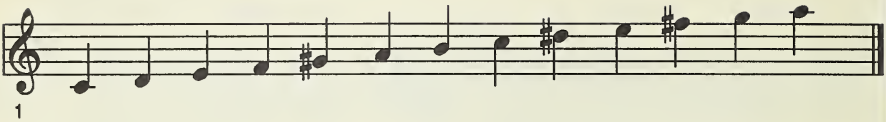


4. *Жалібний* стрій: g_1 підстроїти до gis_1.
5. G-dur: f_1 підстроїти до fis_1
   f_2 підстроїти до fis_2.

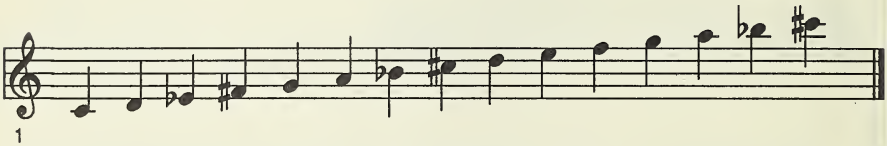
Група лебійських[4] *строїв*

[4] Термін лебійський стрій уживаємо для окреслення звукоряду, що застосовується в старинному кобзарському репертуарі.

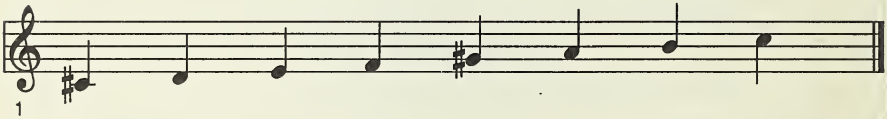
6. Лебійське A (gis_1, dis_2, fis_2)



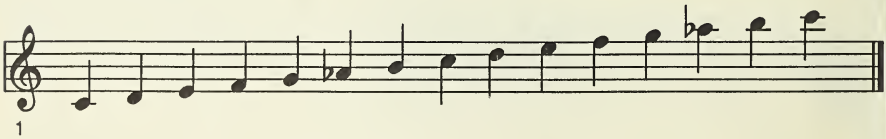
7. Лебійське G (es_1, fis_1, b_1, b_2, cis_2)



8. Лебійське D (cis_1, gis_1)



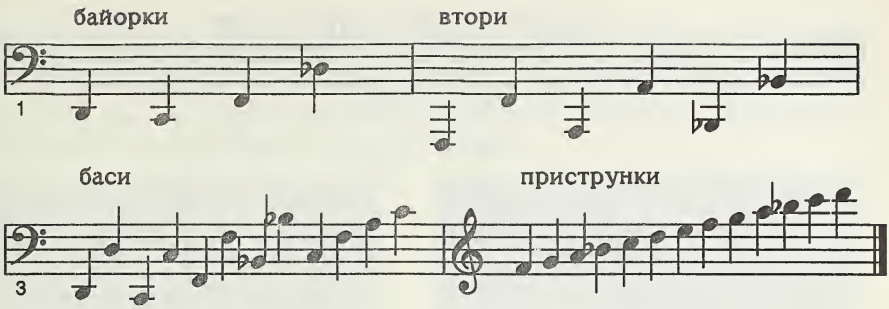
9. Лебійське F (as_1, as_2)



Поза цими строями існує ще декілька особливих, що вживаються тільки для окремих творів і подавати їх тут недоцільно.

Для зацікавлених подаємо ще стрій торбана та гусел.

Стрій торбана Відорта (за Лисенком):



Як бачимо, це в основному стрій F-dur. Поодинокі баси мають свої назви, як напр., басок, терція, секунда, квінта. Байорки — це грубі струни оповиті тонким мідним дротом, що йдуть парами зі струнами настроєними в октаву вище. Гра на басах (в основному на чотирьох крайніх струнах розміщених по ґрифу) здійснюється ладом, шляхом вкорочування подібно, як на лютні або гітарі.

Окрім «веселого» строю торбана, тобто цього, що тут представлено, вживається теж і «жалібний» стрій, що полягав на обниженні «терції» а на пів тона (as).

Треба відмітити, що були теж торбани з шістдесятьома струнами і їх звали *повними* торбанами.

Торбан можна вважати певного роду гібридом пізньої бандури та пізньої західньоевропейської лютні[5].

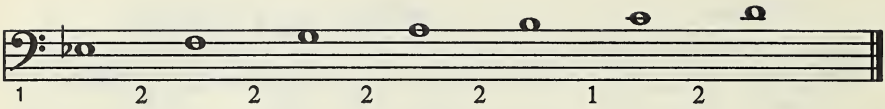
Подвійна головка для басів, мабуть, запозичена від західньоевропейського теорбо.

Новітня бандура, зберігаючи та розвиваючи свою традиційну форму, одночасно прийняла торбанову побудову головки для кращого використання басового діяпазону.

Стрій гусел початку XVIII століття з музею Петербурзької консерваторії такий (Хоткевич 1930а, 60):

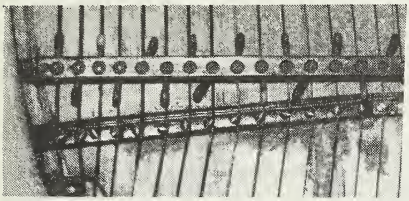
---

[5] Точніше було б назвати цей інструмент теорбо, яке відрізнялося від лютні наявністю другої головки з контрабасами, яких не притискалося до ґрифа. (АГ)


1 2 2 2 2 1 2

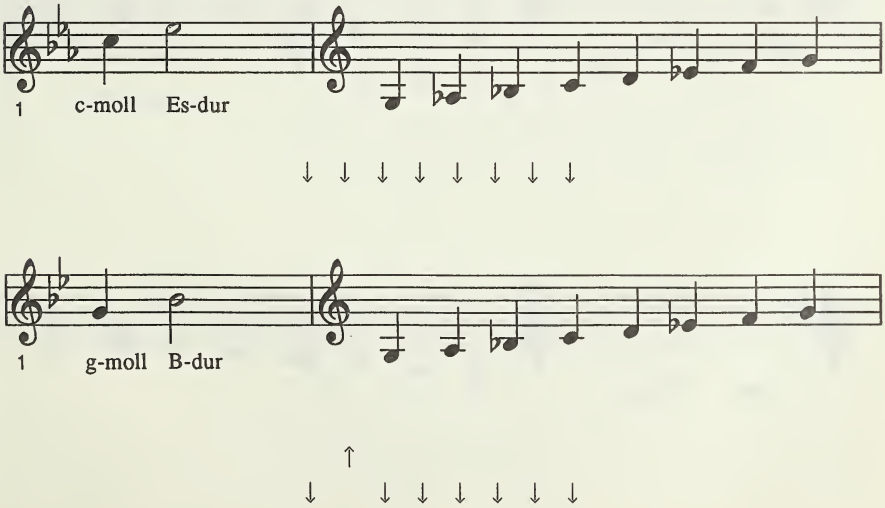
VIII. Строї модерної бандури

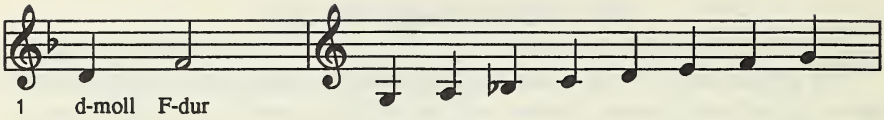
У ретяжковій системі перемикачів хроматизації типу Семена Ластовича-Чулівського кожна струна має просте, але дуже зручне улаштування, що уможливлює підвищення звуку на пів тона.



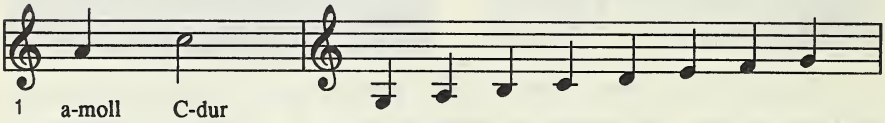
Нав'язуючи до вже сказаного про транспоновані та нетранспоновані системи письма, приходимо до переконання, що мусимо відступити від хоткевичівського принципу умовности строю бандури та мусимо прийняти вірний спосіб письма. Тільки в цей спосіб можемо позбутися непотрібної плутанини. Як вихідний стрій приймаємо c-moll, або його мажорну паралелю Es-dur. Тоді всі ретяжки нечинні й усі струни вільні від усяких хроматичних скорочень.

Табеля № 1

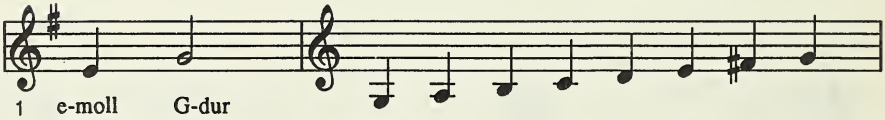



1
d-moll
F-dur

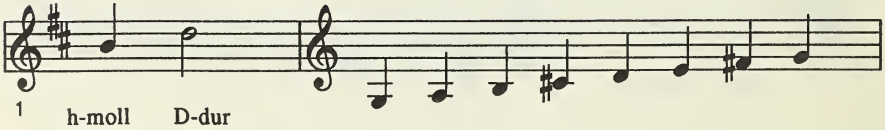
↑ ↑
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓


1
a-moll
C-dur

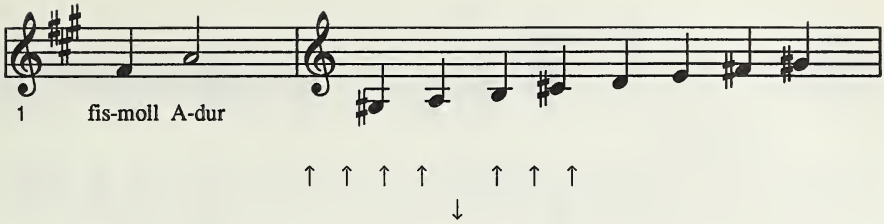
↑ ↑ ↑
↓ ↓ ↓ ↓ ↓


1
e-moll
G-dur

↑ ↑ ↑ ↑
↓ ↓ ↓ ↓

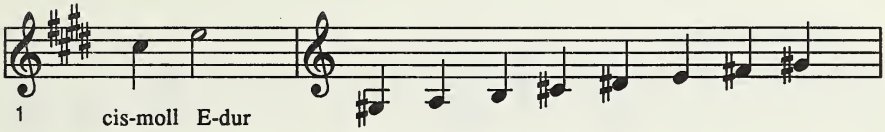

1
h-moll
D-dur

↑ ↑ ↑ ↑ ↑
↓ ↓ ↓



↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

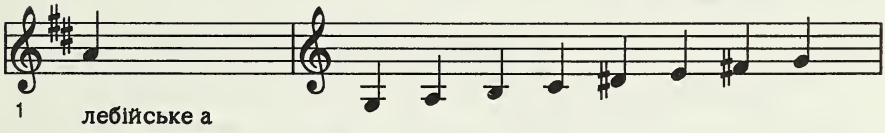
↓



↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

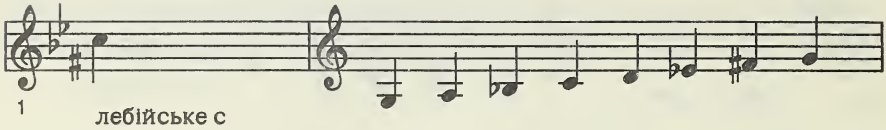
Лади бандури з ретяжковою хроматизацією

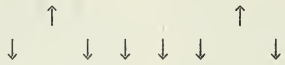
2. Лебійські



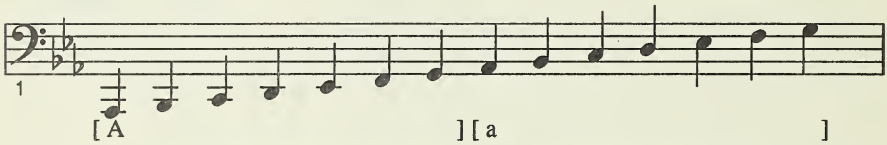
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

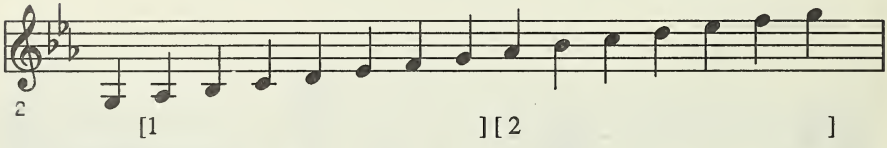
↓ ↓ ↓

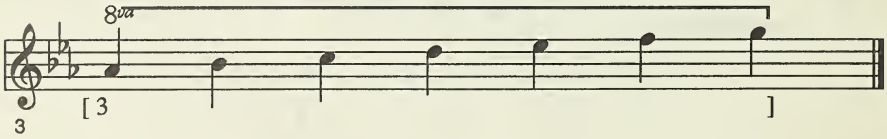




Es-dur — c-moll







№ 1

1 c-moll Es-dur

№ 2

g-moll B-dur

№ 3

3 d-moll F-dur

№ 4

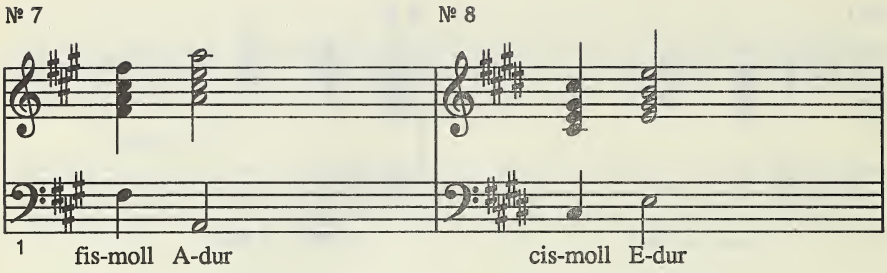
a-moll C-dur

№ 5

5 e-moll G-dur

№ 6

h-moll D-dur



Табеля № 1 дає нам уявлення про можливості поступових переходів у різні тональності при увімкненні різних перемикачів. У схематичному зображенні перемикачів подано тільки одну октаву для упрощення образу, але треба пам'ятати, що таке перемкнення відноситься до всіх октав. Стрілки вниз означають, що перемикач у невтральному положенні, натомість стрілки вгору означають підвищення струни на пів тона.

Як видно з табелі, ця система може легко дати нам вісім основних мажорних та вісім паралеьних мінорних тональностей.

Крім цього, що найважніше, вона може дати нам усі інші строї, які наведено у попередніх розділах, включно з лебійськими ладами. Врешті вона відкриває можливість будувати експериментальні, довільні звукоряди, напр., атональні строї 1 і 2 (див. розділ XLVI).

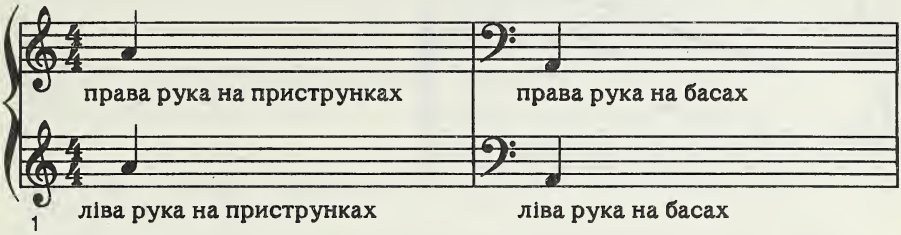
У дальшому вживатимемо скрипковий (G) й басовий (F) ключі, додаючи, коли треба, додаткових рисок для високих або низьких тонів.

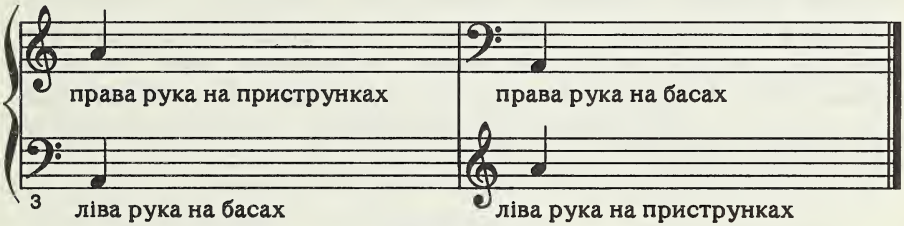
Музику для бандури пишеться на дволінійному нотостані, подібно як для фортепіяно, при чому горішня лінійка зарезервована для правої руки, а долішня для лівої. Обидва ключі можна примінювати, залежно від потреби, в обох лінійках, як це можна побачити на прикладах 1 - 4.

Подекуди доводиться вживати однієї лінійки для обох рук і тоді права рука пишеться штилями вгору, а ліва рука штилями вниз (див. приклади 5 і 6).

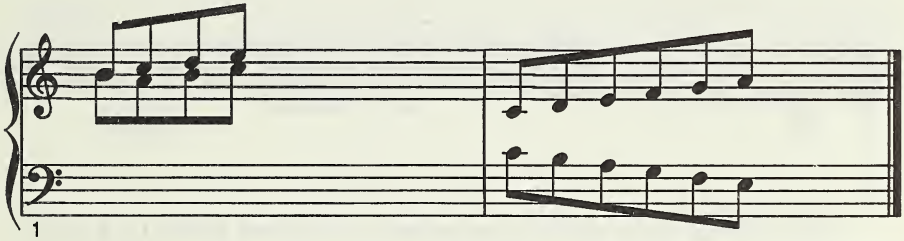
У рідких випадках вигідно писати для однієї руки на двох лінійках, тоді звичайно зазначено, для котрої руки ноти написані (приклад 7).

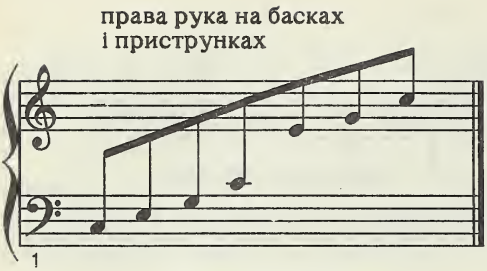
Приклади 1 - 4





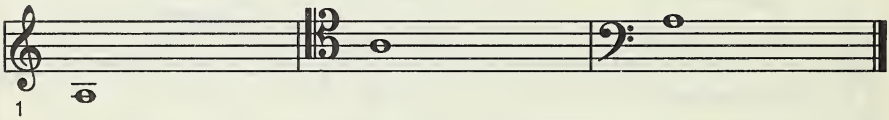
Приклади 5 і 6



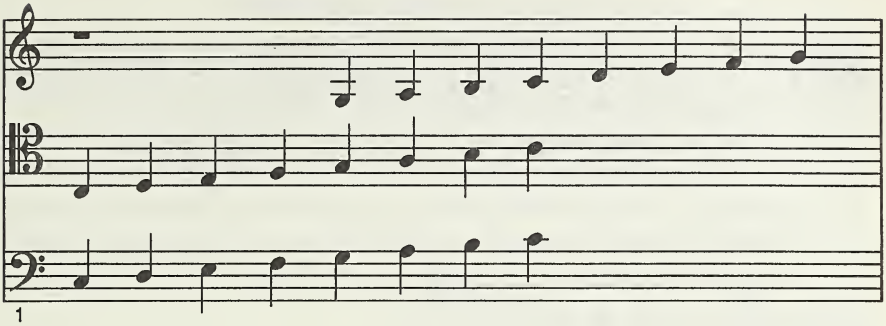


Треба також відмітити, що в деяких бандурних партитурах, а також у сольовій бандурній літературі зустрічається теноровий (С) ключ. Його впровадив туди Хоткевич, намагаючись ним полагодити труднощі з додатковими рисками для долішніх тонів у скрипковому ключі (як також горішніх рисок у басовому ключі). У його підручнику гри на бандурі цей ключ уживається досить часто. Так для прикладу а малої октави у трьох ключах пишеться так:

Скрипковий ключ теноровий ключ басовий ключ

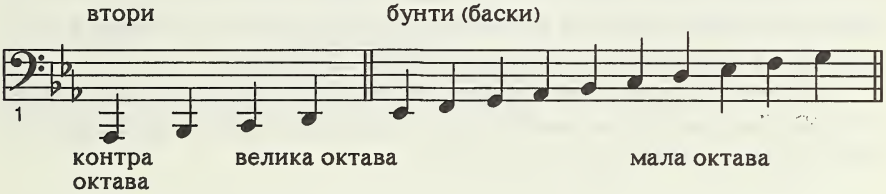


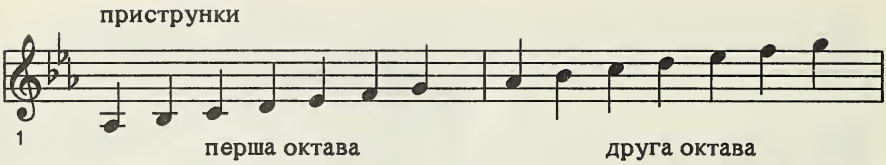
Таким чином перша октава приструнків та горішніх бунтів (для упрощення настроєна в C-dur) виглядатиме в теноровому ключі так:

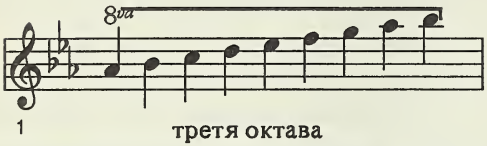


Користь з ужитку тенорового ключа, як бачимо, не надто переконлива і згадуємо про нього тут з бібліографічного обов'язку.

Так отже бандурна табулятура, що ввійде в основу цього підручника, буде в'язатися з вірним (нетранспонованим) способом нотного писання і основний стрій бандури виглядатиме так:





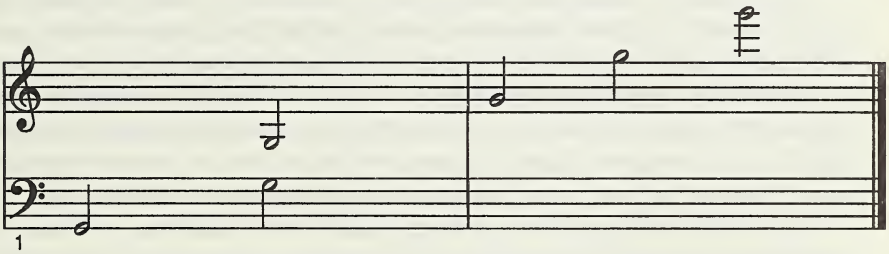


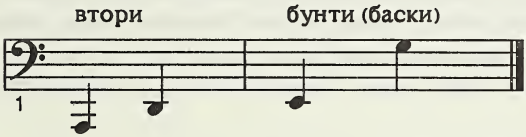
Як можна бачити з діяграми, бандура розпорядгає приблизно п'ятьма октавами, починаючи з горішніми двома тонами контраоктави й кінчаючи на третій октаві. Часто бандуристи окреслюють висоту звука в залежності від положення приструнків. Таким чином можна зустрітися з такими термінами як «перша, друга чи третя пристрункова октава», що не має нічого спільного з музичним означенням октав (див. діяграма).

(У різних моделях буває неоднакова скількість горішніх приструнків, а також деякі бандури не мають вторів. Це однак не міняє ні принципів табулятури, ні, в значній мірі, якости гри.)

IX. Вивчення табулятури бандури та строєння інструмента

Для практичних зглядів треба пам'ятати про певні місця нотної табулятури, що відповідають певним струнам інструмента. Такими вузловими місцями є найвищий бунт, який одночасно вважається початком приструнків[1]. Це нота G, що виступає у скрипковому ключі, як це бачимо на діяграмі. Від цієї струни треба підбирати горішні й долішні октави та вміти трапити в них без особливого шукання.





Втори легко можна утотожнити пам'ятаючи, що останній (найнижчий) втор відповідає ноті на третій доданій нижній лінії, коли найнижчий бунт відповідає ноті на першій доданій нижній лінії.

Бандуру строїться ключем відповідним до кілків. Завжди треба строїти у підставовому строї, тобто коли всі перемикачі поставлені так, що струни незаторкнені. У нашому випадку це стрій Es-dur — c-moll.

Підстроївши до ладу Es-dur одну октаву, починаючи з п'ятого приструнка, достроюємо горішні приструнки та баси. Підставову гаму можна строїти до фортепіяна, але за деякою вправою вистачає мати тільки один орієнтаційний тон

---

[1] У деяких бандурах окремий перший приструнок однозвучний з останнім баском.

(камертон тощо[2]).

Коли бандура довший час розстроєна, або вона нова з новим набором струн, строєння вимагає терпеливости й часу. Треба нераз підстроювати декілька разів, поки струни «втягнуться». Натягаючи нову струну, строїмо її дещо вище, як потрібно (на пів тона), а тоді достроюємо точно. У той спосіб забезпечуємо її від передчасного лопання.

Настроївши бандуру в підставовому строї, набираємо такий уклад перемикачів, що дає нам потрібну тональність. Для провірення чистоти строю пробуємо основні акорди даної тональности.

Для кращого засвоєння практичного матеріялу, у міру потерби, будуть включені малі теоретично-музичні диґресії, що, задля збереження прозорости цього підручника, можуть мати лиш фраґментарний характер.

Поскільки кобзарське мистецтво вимагає не тільки володіння інструментом, але теж і розуміння стилю та форми, а особливо уміння імпровізувати, кожен студент бандури повинен познайомитися з таким теоретичними основами музики, як гармонія, контрапункт, основи композиції.

Крім того, бандура не є універсальним інструментом, а тільки інструментом високо спеціялізованим, особливого характеру, нікому не рекомендуємо починати музикування від науки гри на бандурі.

Володіння яким-небудь універсальним інструментом пригодиться у великій мірі кожному початкуючому бандуристові. Взявши ці міркування як передпосилку, вважаємо, що загальномузичні відомості, що звичайно входять у склад початкових шкіл усяких інструментів, для нашого підручника — річ зайва.

І ще одна загальна примітка:

Розробка вправ буде проводитися під двома напрямами:

а. побудування підстави пальцівки;

б. подача підстави для опанування бандурної гри та її мистецьких засобів.

Для того вправи будуть іти паралельно двома шляхами:

а. Поступовою розробкою техніки пальцівки, вживаючи суто руханкових прийомів, які називатимемо вправи, які просто будемо позначувати «Вп» з порядковим числом. У цьому типі вправ звичайно буде поданий тільки принцип та мотив вправи, а саму розбудову залишено вже вправляючому[3].

---

[2] Недавно на ринку з'явилися електронні камертони. Хоч вони досить коштовні, але дуге облегшують строєння. (АГ)

б. Вправами, що будуть мати більш музикальний характер та будуть нав'язувати до певних п'єс бандурного репертуару.

У початкових розділах для упрощення справи вживатимемо лише однієї тональности, C-dur. Це відкриває можливість користатися цим матеріялом теж для тих, що зжилися з транспонованою системою бандурного нотного писання.

Нігтями треба старанно піклуватися. Вони повинні вдержуватися, як мога, в певних границях довжини, бо при їх перерощенні збільшується небезпека їх зламання, а при надмірному вкороченні важко добути ними звук потрібної якости.

Для того потрібно періодично, у відступах трьох-чотирьох чи п'ятьох днів (відповідно до індивідуальних особливостей), нігті прикорочувати, вживаючи дрібнозернистого пильника (для нігтів), або особливих кліщиків. Ножиці для того не рекомендовані, бо їх трудніше достосувати до точного ведення та вони роблять при кроєнні різні невидимі на перший погляд тріщини, що пізніше можуть причинитися до обламання нігтя.

На жаль, жадні «кісточки», що їх часами вживали кобзарі, не можуть, хоч частково, дорівняти «живим» нігтям. Для того, у випадку надломання нігтя треба поробити заходи для збереження можливості його працеспосібности. Можна вживати плястичного, відповідного до вади, цементу (клею). Тонку верству його накладається на ніготь, а зверху прикладається шар тонкого паперу. Коли ця «нігтьова протеза» присохне, зверху накладається верства або більше нігтьового лаку, яким можна зовсім замаскувати спідні верстви.

Однак ця нігтьова протеза, чи пак маска, не може втриматися безконечно і приблизно через 2-4 дні відпадає. Тому, залежно від потерби, треба обновити цілу протезу, заки вона сама відпаде, обережно розм'якуючи лак та цемент ацетоном[4].

Також треба завжди після кожної гри старанно почистити струни сухим платком, або краще платком легко змоченим бензиною.

---

[3] Де при кінці вправи подано «і т.д», її треба продовжувати у висхідному й низхідному напрямах. (АГ)

[4] Коли ця праця вже була написана, на ринку з'явилися штучні нігті. Вони сильніші за Штокалкові протези, але далеко не бездоганні. Треба випробовувати різні, аж найдуться відповідні. (АГ)

ВПРАВИ

І. Права рука

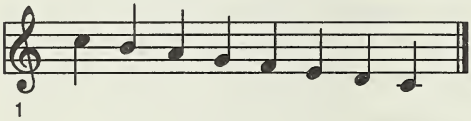
1. Вправи одним пальцем

А. Ходи вниз

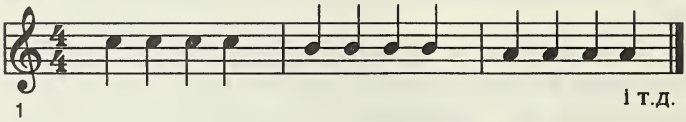
Починаємо вказівним (другим) пальцем правої руки. Заки приступити до вправ, треба згадати все сказане в попередньому розділі про положення рук та пальців і тримання бандури.

Хід униз добуваємо поступовим прикладанням (ударом) другого пальця об струну. Після удару палець спочиває на мить на наступній долішній струні, а опісля елястичним осцилюючим рухом повертає у вихідне положення та ударяє наступну струну. Треба добиватися, щоб усі звуки були рівні й чисті та однакові силою.

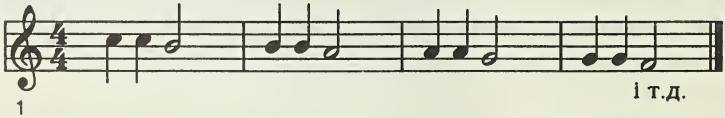
Вп. 1



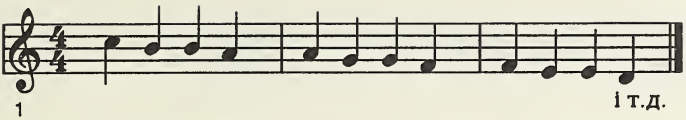
Вп. 2



Вп. 3



Вп. 4

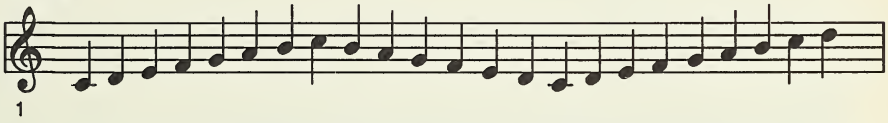


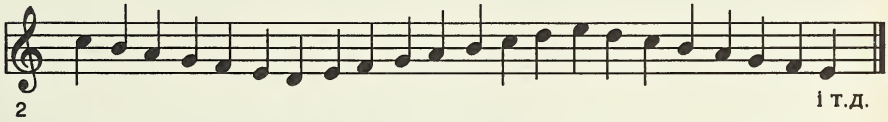
Вп 1-4 виконувати спершу в діяпазоні однієї октави, опісля, добившись деякої певности удару, треба переробити їх у діяпазоні цілої бандури. Це теж відноситься до всіх пальцевих вправ у майбутньому.

Б. Ходи вгору

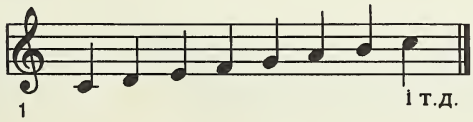
Як у ходах униз, так і в ходах угору треба уважати, щоб рука рухалася паралельно до дейки і щоб палець був у однаковому вихідному положенні на початку кожного удару. На початку треба вистерігатись незрівноважених, надто сильних або слабих ударів. Початкові вправи треба виконувати особливо старанно, бо вони мають приховану небезпеку придбання деяких поганих привичок.

Вп. 4а

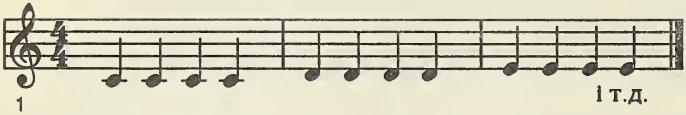




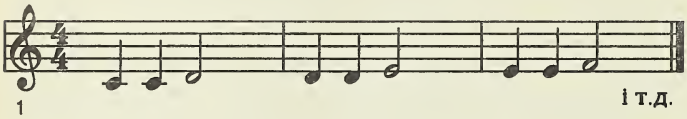
Вп. 5



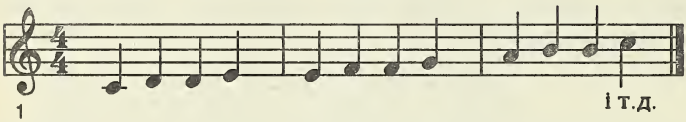
Вп. 6



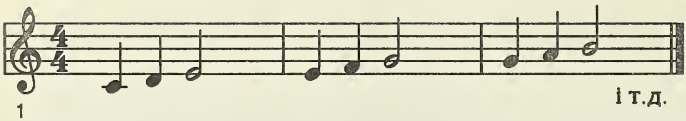
Вп. 7



Вп. 8

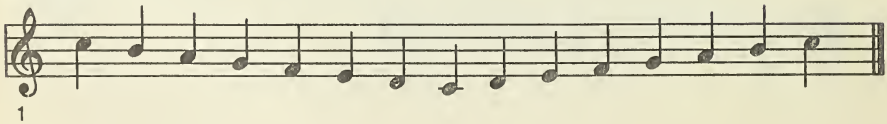


Вп. 9

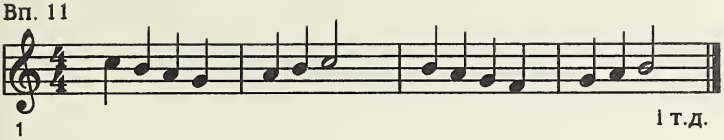


В. Комбіновані ходи

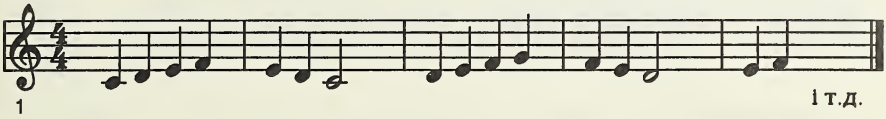
Вп. 10



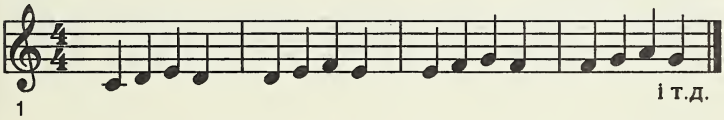
Вп. 11



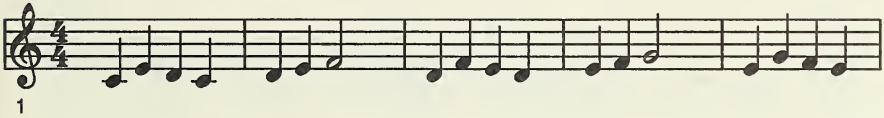
Вп. 12

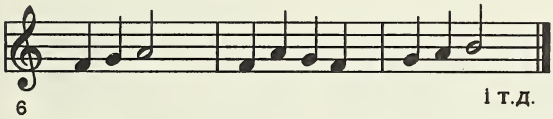


Вп. 12а

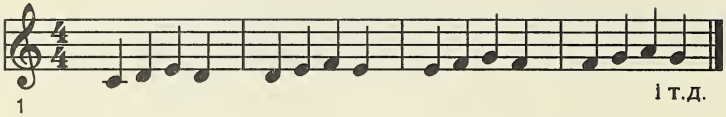


Вп. 12б

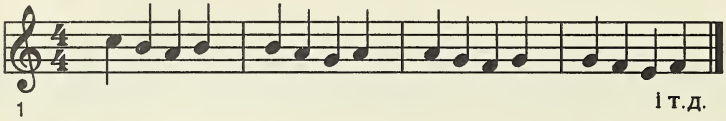




Вп. 13



Вп. 14



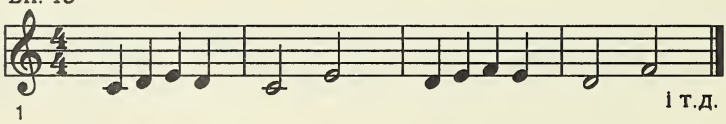
Вправивши Вп. 1-14 другим (вказівним) пальцем, їх також треба виконувати третім (середнім) та четвертим (безіменним) пальцями.

Г. Вправи на різні інтервали

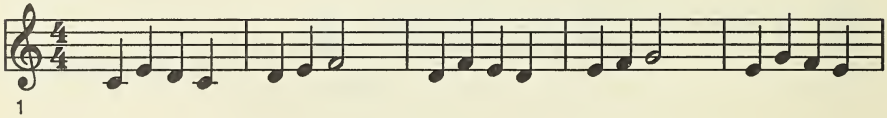
У наступних вправах, крім ходів на секунду, зустрічаємо теж стрибок на терцію, де треба перескакувати одну струну вниз або вгору.

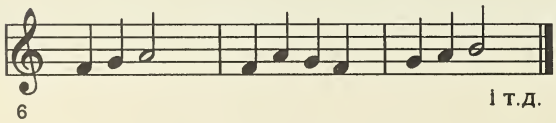
1. Стрибок на терцію

Вп. 15

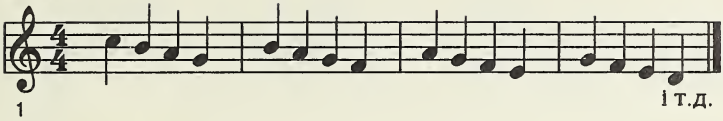


Вп. 16



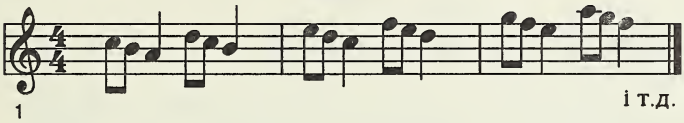


Вп. 17

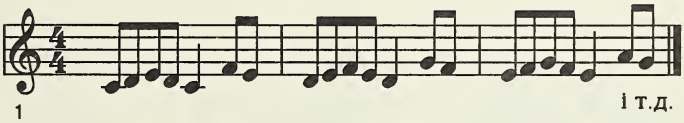


2. Стрибок на кварту

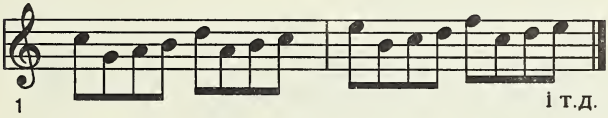
Вп. 18



Вп. 19

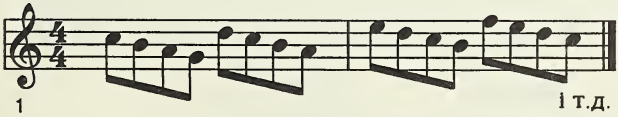


Вп. 20

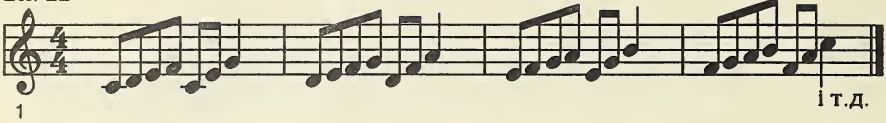


3. Стрибок на квінту

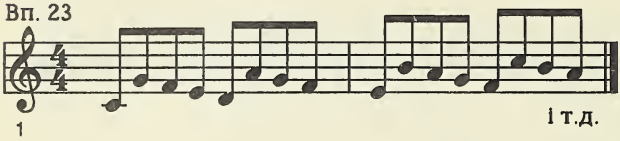
Вп. 21



Вп. 22

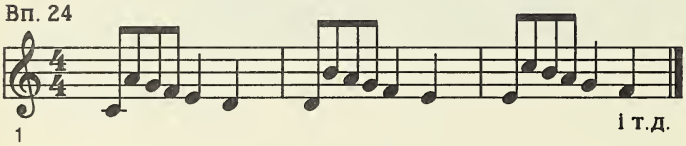


Вп. 23



4. Стрибок на сексту

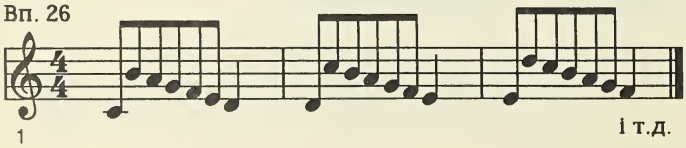
Вп. 24



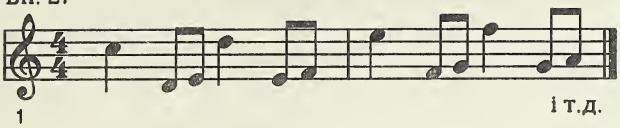
Вп. 25

5. Стрибок на септиму

Вп. 26

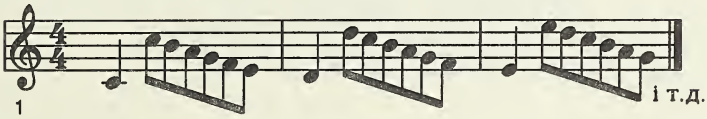


Вп. 27

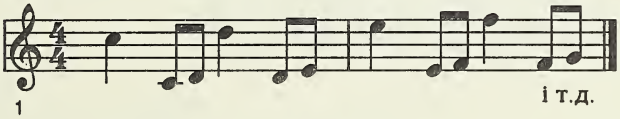


6. Стрибок на октаву

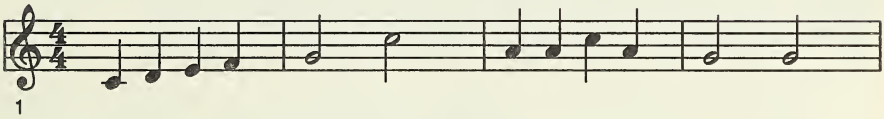
Вп. 28

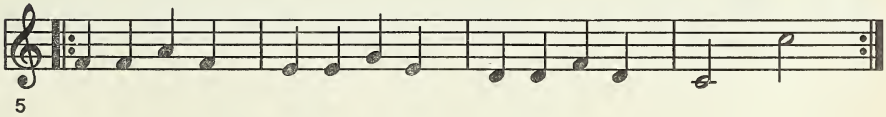


Вп. 29



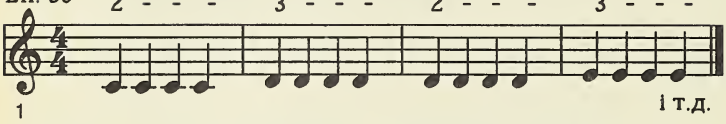
ОЙ ПІД ГАЄМ, ГАЄМ



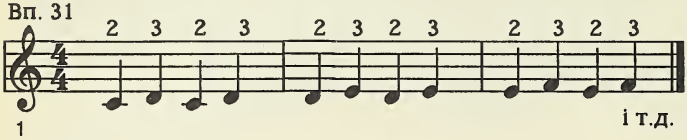


2. Вправи двома пальцями напереміну
(Палець 2 і 3)

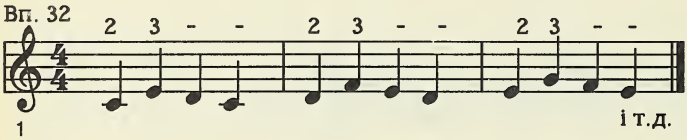
Вп. 30



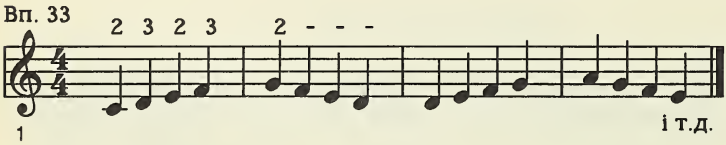
Вп. 31

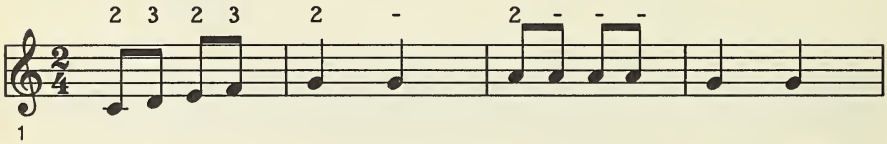


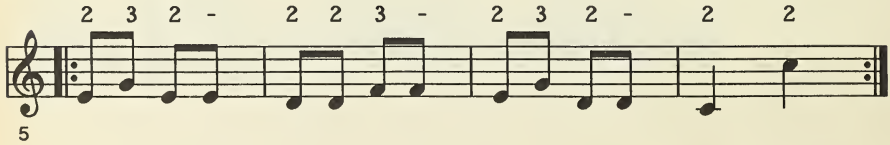
Вп. 32



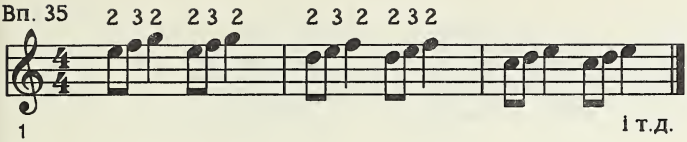
Вп. 33



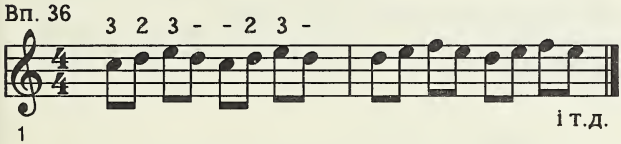




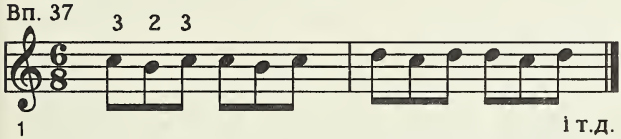
Вп. 35



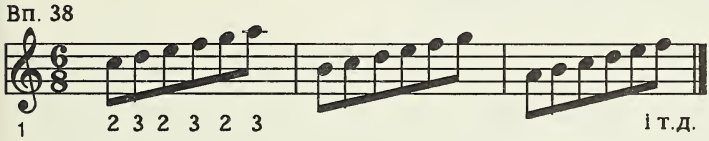
Вп. 36



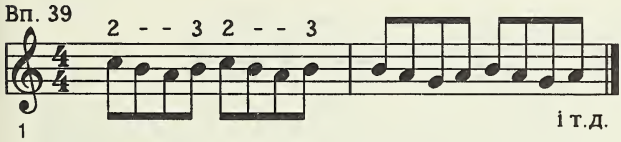
Вп. 37



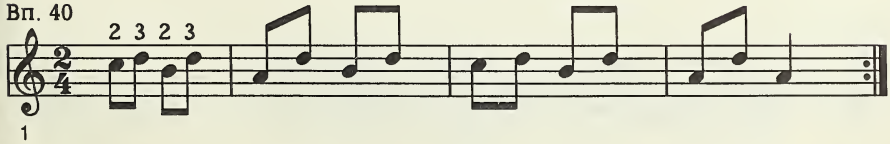
Вп. 38



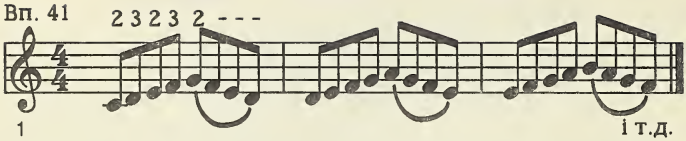
Вп. 39



Вп. 40



Вп. 41



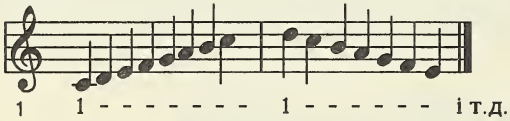
Вправи 35-40 треба добиватися виконувати *staccato* «загашуючи» звучання струни коротким доторкненням пучки після удару.

У Вп. 41 хід угору виконувати *staccato*, натомість хід униз — *legato* уникаючи «гашення» звучання струн.

3. Перший палець

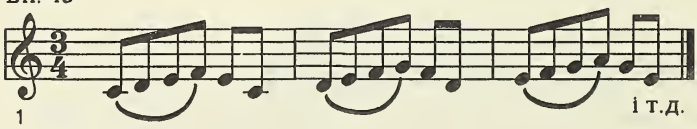
Вправити Вп. 1-29 великим пальцем, звертаючи увагу, щоб удар виконувати самим пальцем, а не цілою рукою.

Вп. 42



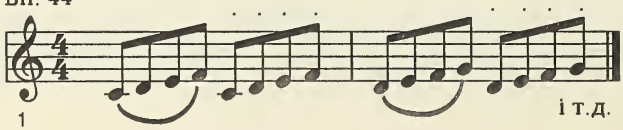
Цю вправу виконувати *staccato* і *legato*.

Вп. 43

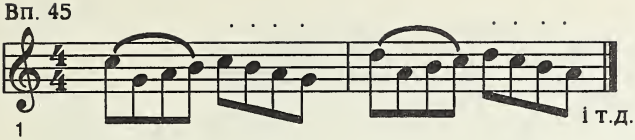


Staccato - legato (напереміну)

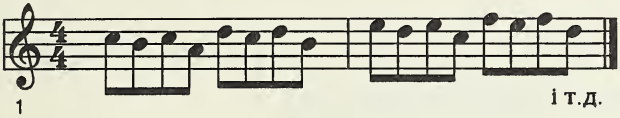
Вп. 44



Вп. 45

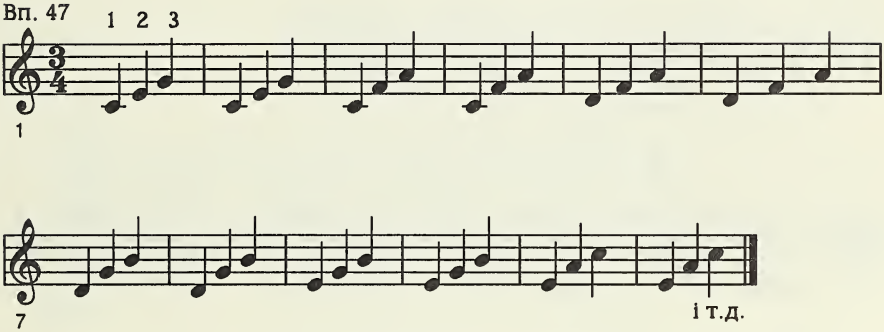


Вп. 46

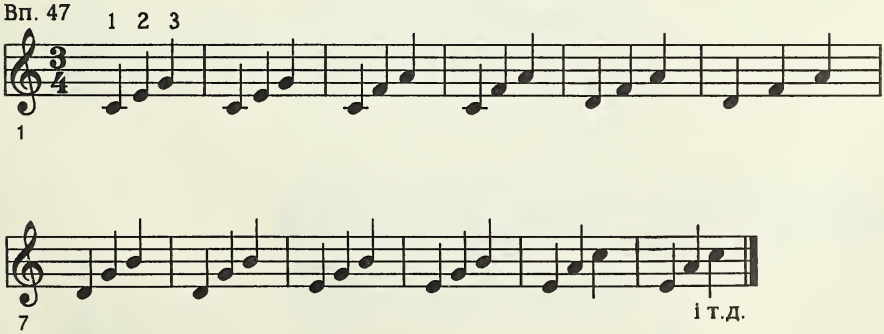


4. Перший палець у поєднанні з другим та третім

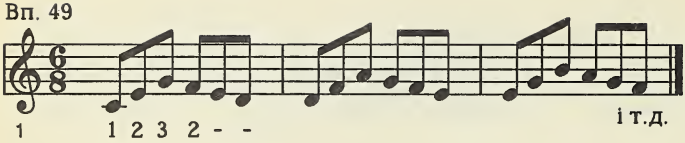
Вп. 47



Вп. 47

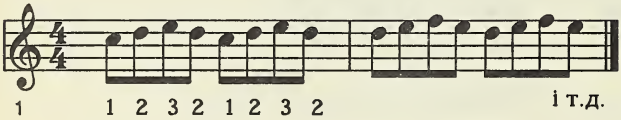


Вп. 49

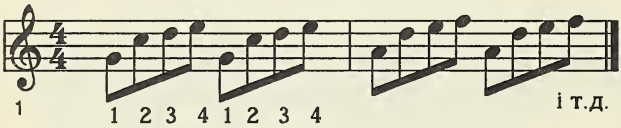


Стоячий хід[1]

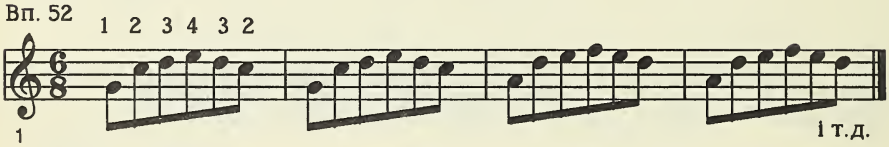
Вп. 50



Вп. 51



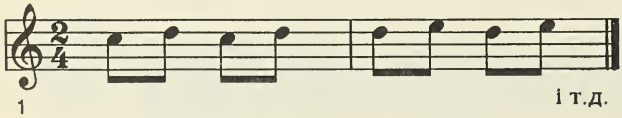
Вп. 52



5. Вправи на різні інтервали
Пальці 1, 2, 3, 4.

Секунди 1-2, 1-3, 1-4, 2-3, 2-4, 3-4.

Вп. 53

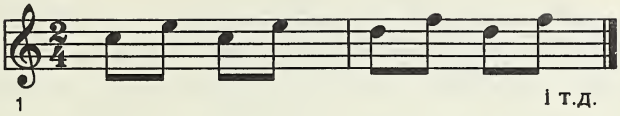


---

[1] Грати теж перехресним ходом. Див. § VII.1.Ґ, с.94

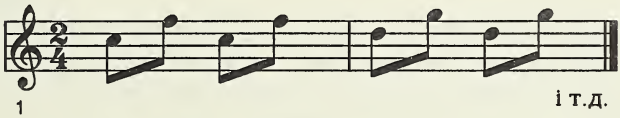
Терції

Вп. 54



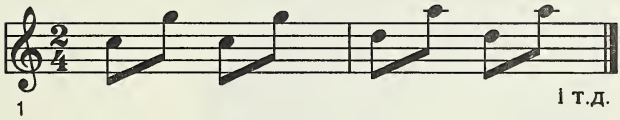
Кварти

Вп. 55



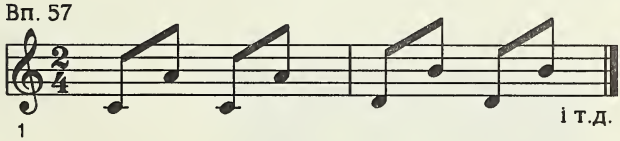
Квінти

Вп. 56



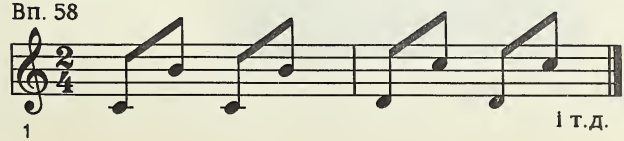
Сексти

Вп. 57

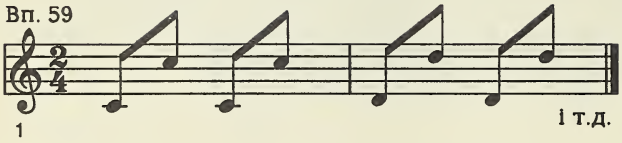


Септими

Вп. 58



Октави

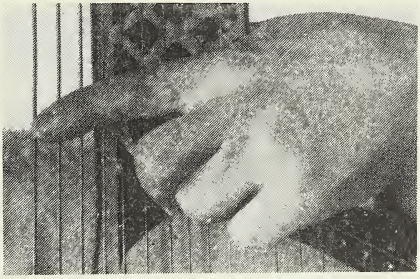


II. Ліва рука

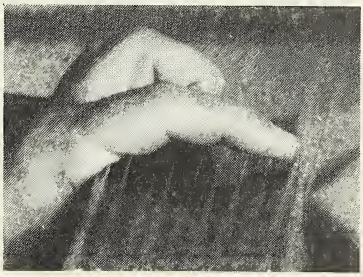
1. Вправи одним пальцем тільки на басах

Про загальні правила ведення лівої руки та положення пальців була мова на стор. 25. При грі на басах ліва рука повинна бути в зафіксованому положенні, опираючись на тому місці, що поєднує обичайку чи бремку з шийкою. Великий палець не бере участи в грі й обіймає шийку ззаду. Таким чином, ліва долоня своїм внутрішнім краєм (тим, що переходить у мізинний палець), натискаючи на бремку внизу та великим пальцем ззаду, закріплює інструемнт у стабільному положенні на лівому стегні й на лівих грудях.

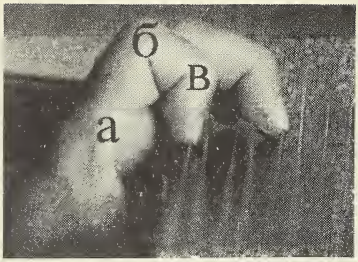
Вказівний палець прикладається прямокутно до струн. При ударі найнижчих вторів він майже випрямлений і чим дальше в сторону горішніх бунтів він прикладається у більш зігнутому положенні, при чому згин відбувається у власних суглобах вказівного пальця в поєднанні з розгином у кистьовопальцевому суглобі.



Положення лівої руки на басах (вигляд спереду)



Положення лівої руки на басах. Вказівний палець на вторах (вигляд згори)



Положення лівої руки на басах. Вказівний палець на горішніх бунтах. (А) Розгин у кистьовому суглобі. (Б і В) Згин у власних суглобах пальця.

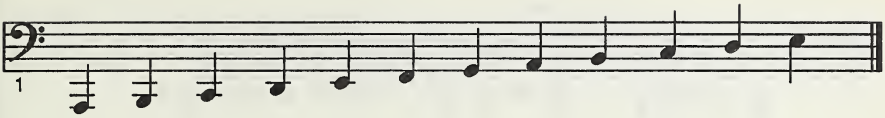
Таким чином, вказівний палець добуває звук на вторах та долішніх бунтах на подобу бандурного удару на приструнках правою рукою, натомісь на горішніх бунтах удар проходить більш на подобу лютневого щипання, тобто підриваючи струну знизу вгору.

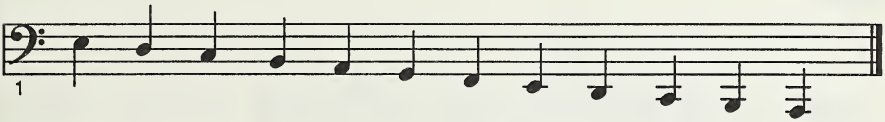
Те ж саме відноситься також до третього й четвертого пальців, при чому розподіл пальців лівої руки на басових струнах такий, що вказівний палець захоплює низький реґістер, четвертий палець високий реґістер, а середній палець середній реґістер. Другий палець може теж мандрувати по цілому діяпазоні басів.

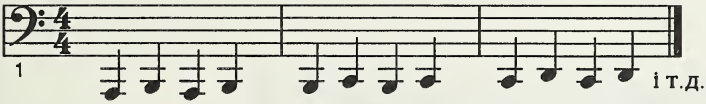
Позиція лівої руку в часі гри на басах не міняється у горизонтальному пляні. Натомість ліва рука може, залежно від потреби, міняти своє положення у вертикальному пляні, тобто пальці можуть прикладатися вище в сторону басового поріжка на шийці (для добуття гострішого тону), або нижче, у сторону кобилки (для добуття м'якшого тону).

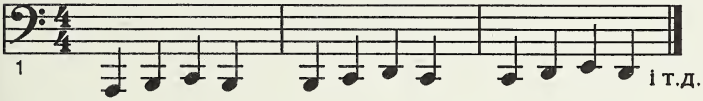
Удар об струну на басках пальцями лівої руки вимагає меншої участи пучки, а більшої участи нігтя. Тому нігті пальців лівої руки повинні бути індивідуально достосовані для цієї потерби. Ніготь другого пальця повинен бути найдовший та найсильніший, ніготь третього пальця коротший, а четвертого найкоротший.

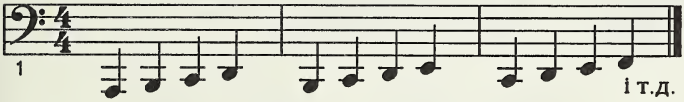
А. Ліва рука на басах
Другий палець

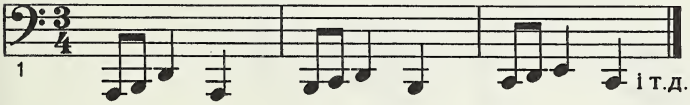

1

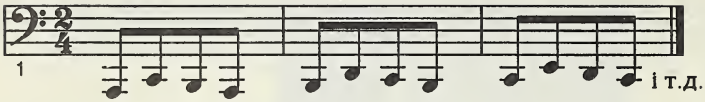

1


1
і т.д.

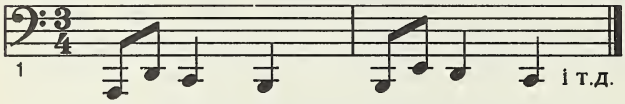

1
і т.д.

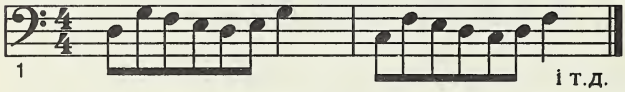

1
і т.д.


1
і т.д.

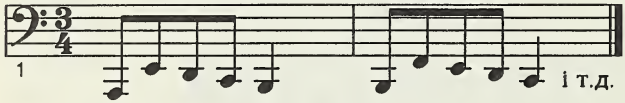


Кварти

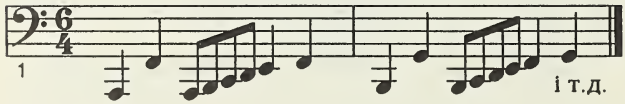


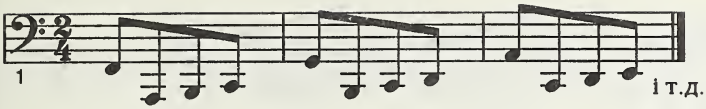


Квінти

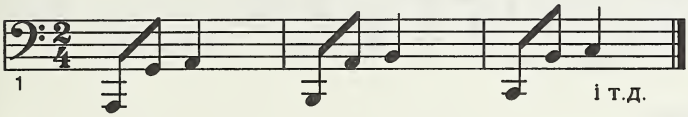


Сексти

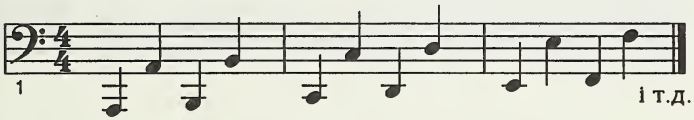


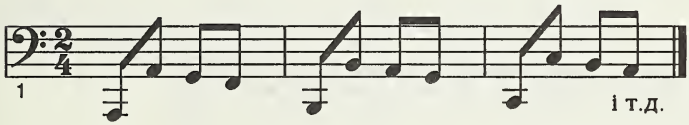


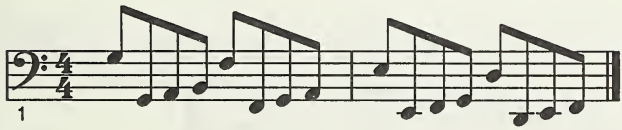
Септими

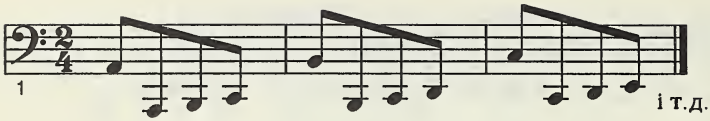


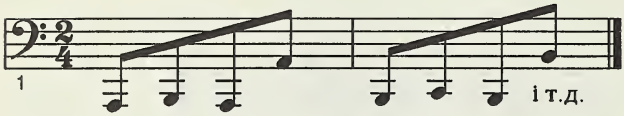
Октави



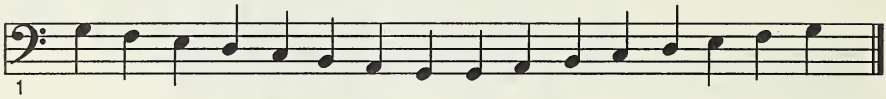




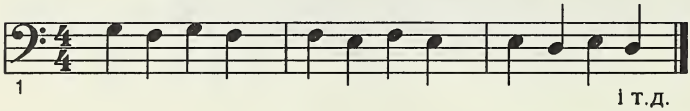


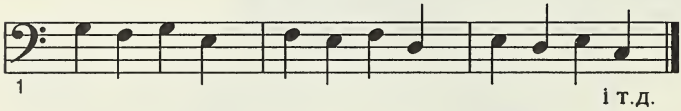


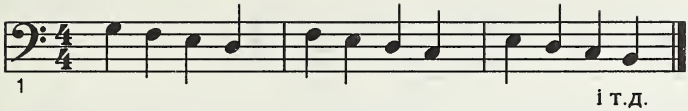
Б. Ліва рука на басах
Четвертий палець

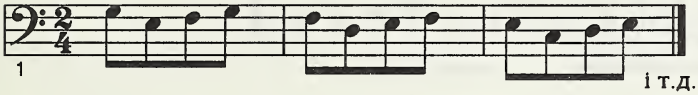


Вправи в обсягу октави

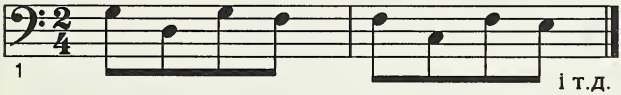


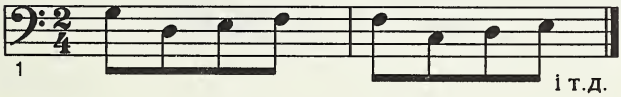




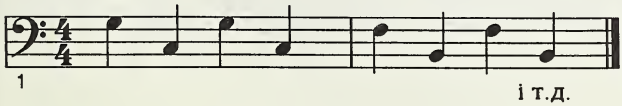


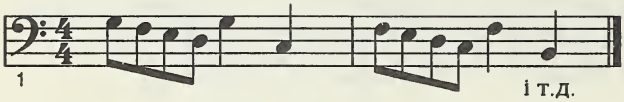
Кварти

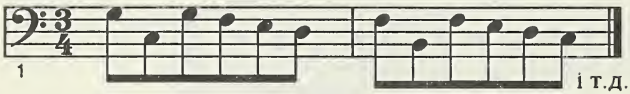


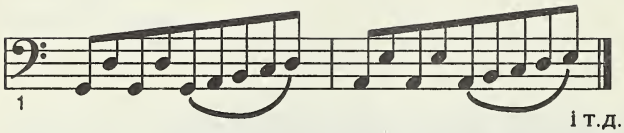


Квінти

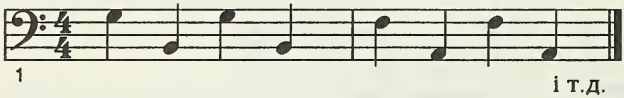


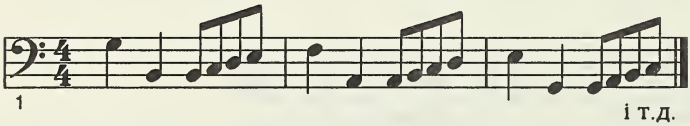


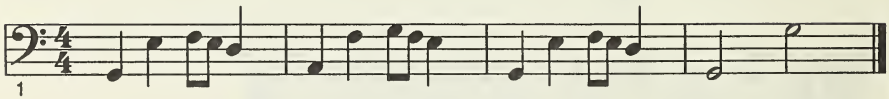




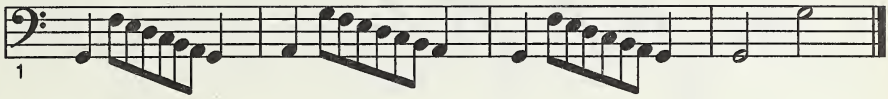
Сексти



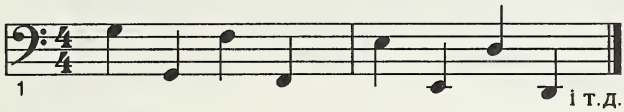


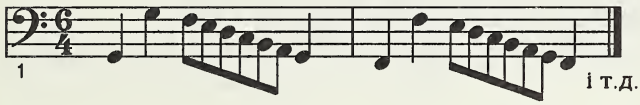


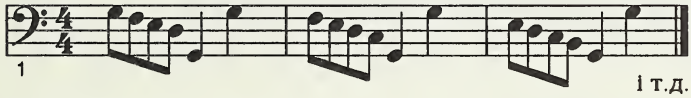
Септими



Октави

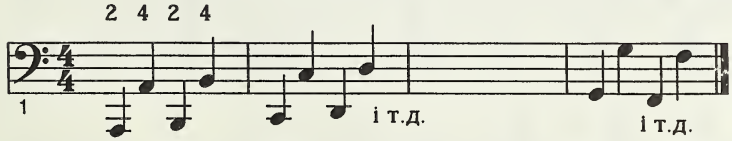




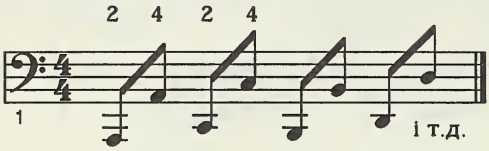


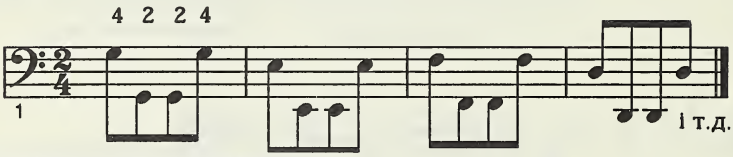
В. Другий і третій палець

Октави

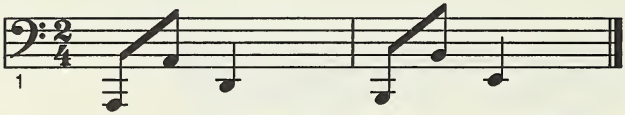


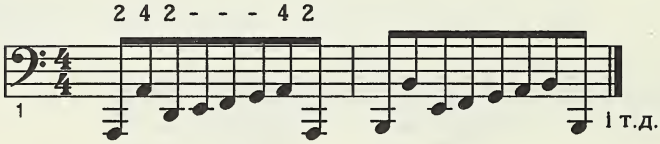
Перебій у октаву з ходом на терцію



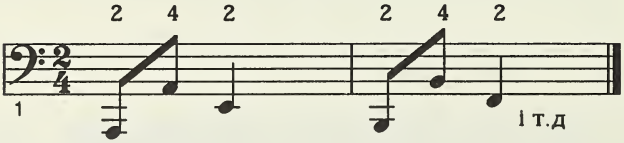


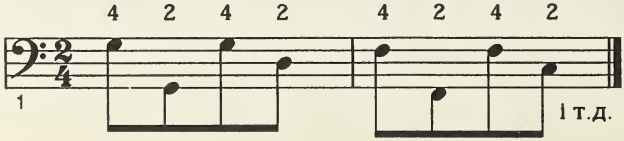
Перебій у октаву з квартою



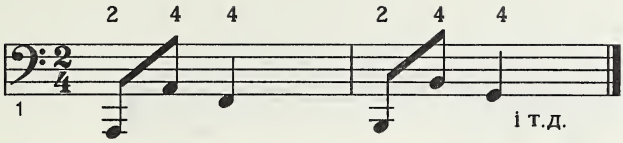


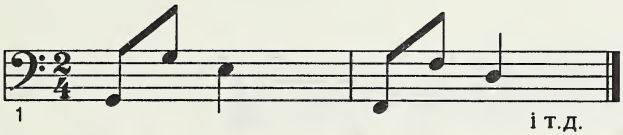
Перебій у октаву з квінтою





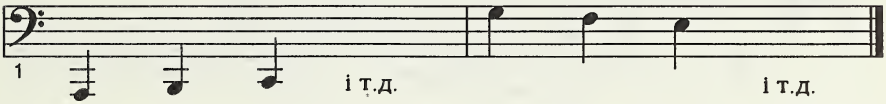
Октави з секстою

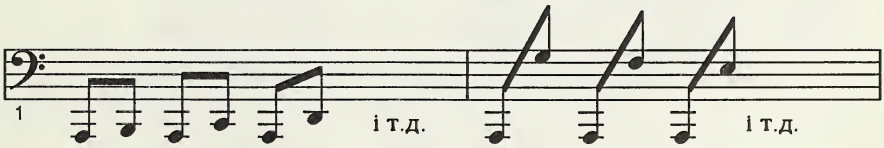


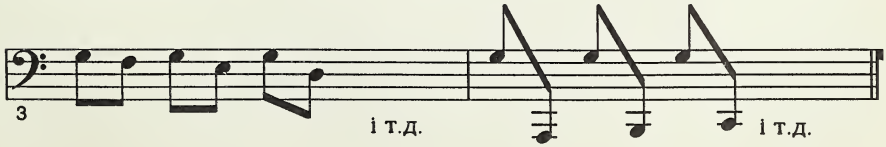


Г. Ліва рука на басах
Третій палець

Переграти третім пальцем вправи для другого й четвертого пальців із засягом цілого діяпазону бунтів і вторів.

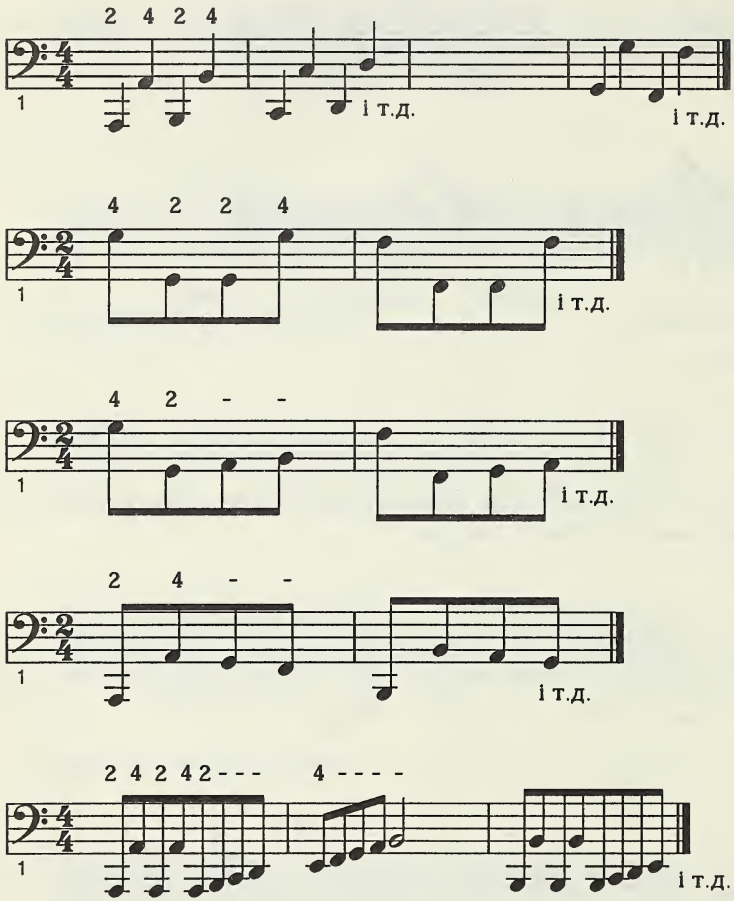




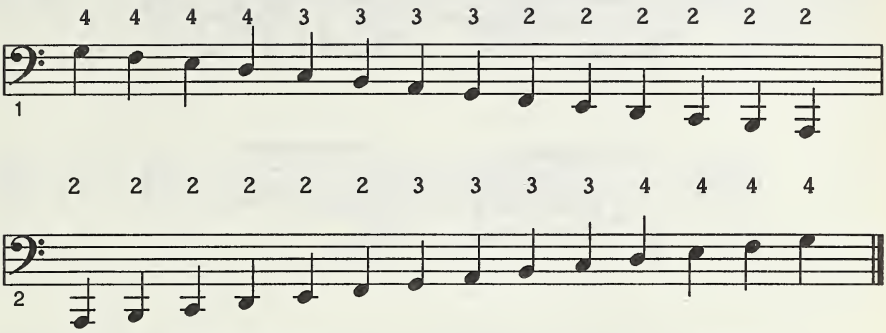


Ґ. Четвертий, третій і другий пальці

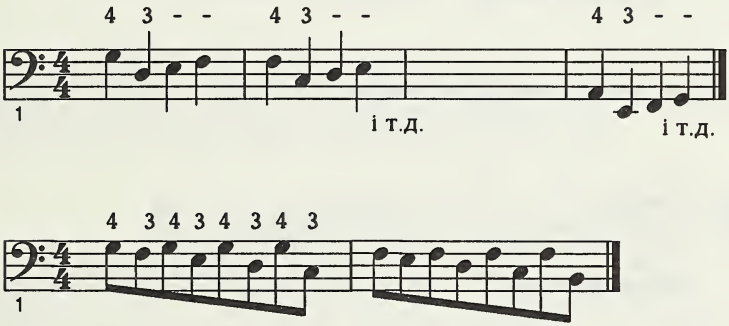
Октави (2-4)



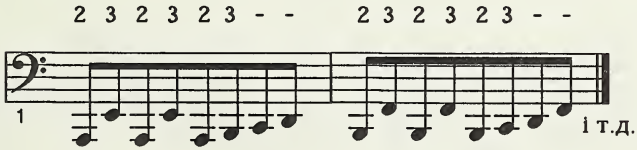
(4-3-2)

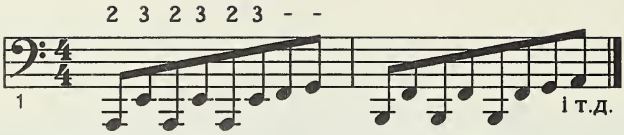

4 4 4 4 3 3 3 3 2 2 2 2 2 2
1
2 2 2 2 2 2 3 3 3 3 4 4 4 4
2

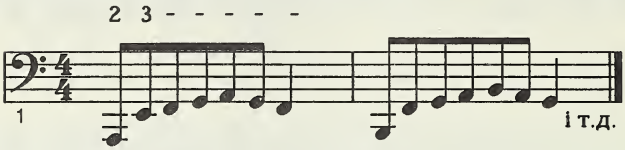
(4-3)

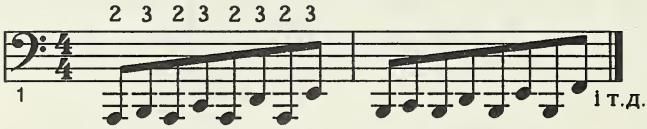

4 3 - - 4 3 - - 4 3 - -
1
і т.д.
і т.д.
4 3 4 3 4 3 4 3
1

(2-3)

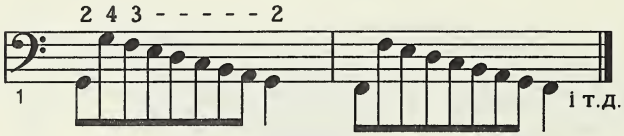

2 3 2 3 2 3 - - 2 3 2 3 2 3 - -
1
і т.д.

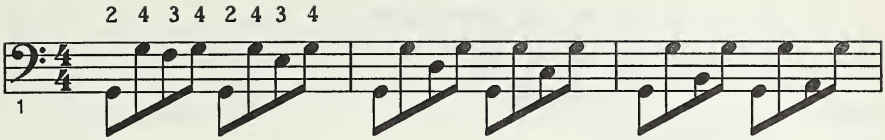


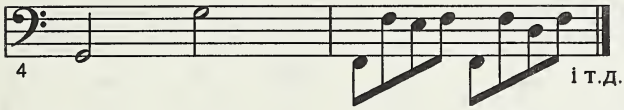


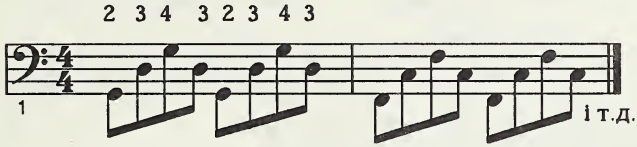


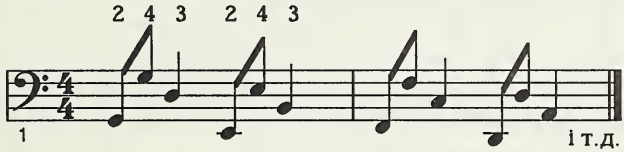
Д. Другий, третій і четвертий пальці

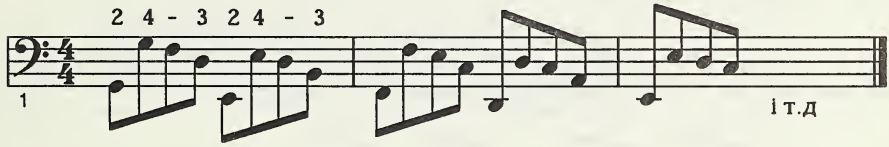


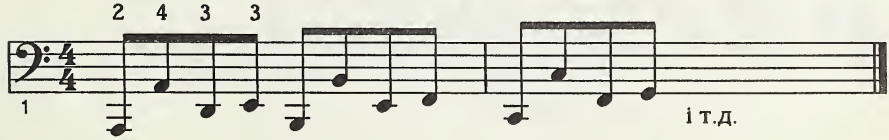

2 4 3 4 2 4 3 4
1


4
і т.д.


2 3 4 3 2 3 4 3
1
і т.д.


2 4 3 2 4 3
1
і т.д.

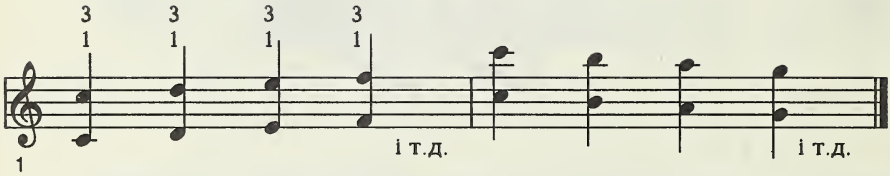

2 4 - 3 2 4 - 3
1
і т.д

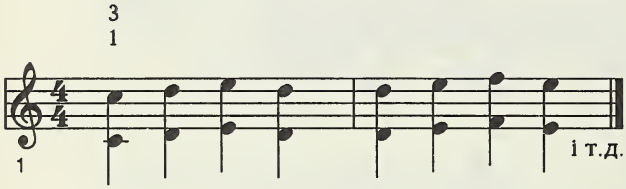

2 4 3 3
1
і т.д.

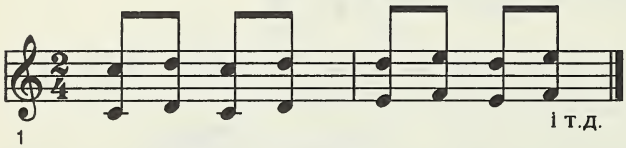
III. Права рука
Двозвуки

Октави

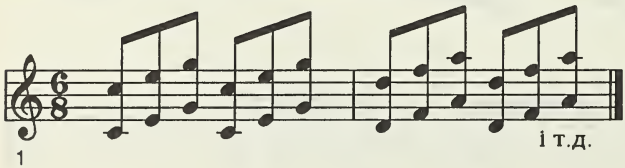
Пальці 1-2, 1-3, 1-4, 1-5

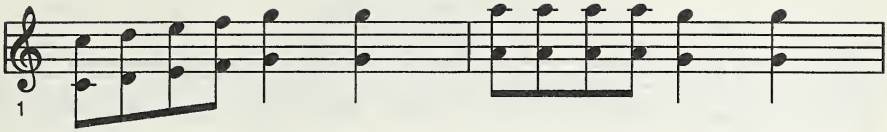


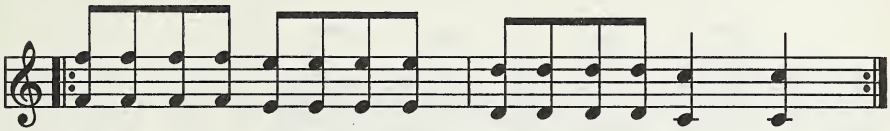


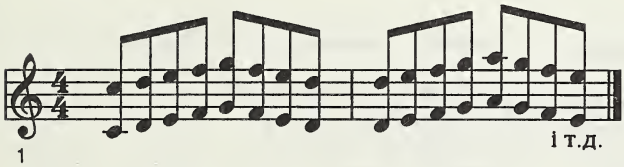


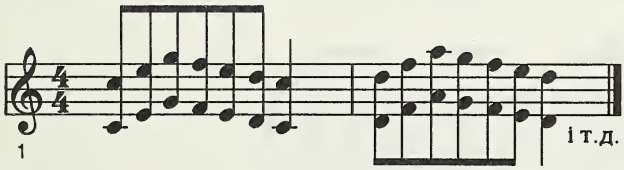
Використати Вп. 1-29, а також 42-46, додаючи октаву.

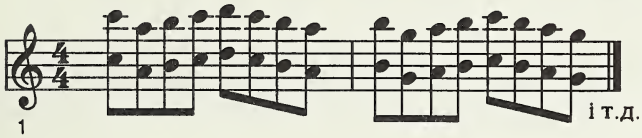


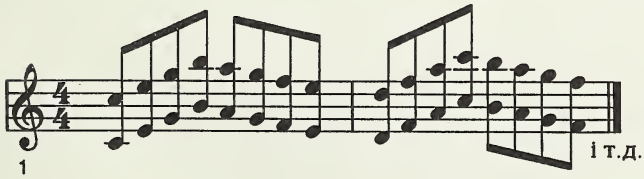

1

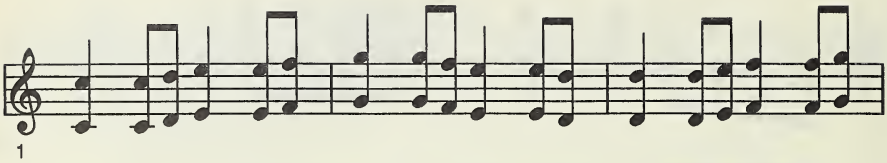

3

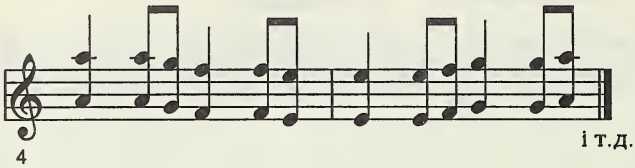

1
і т.д.

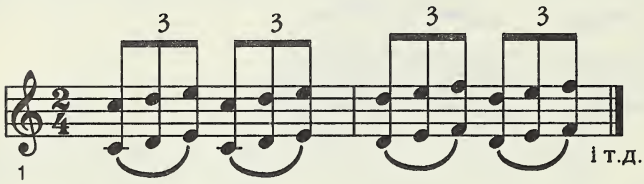

1
і т.д.

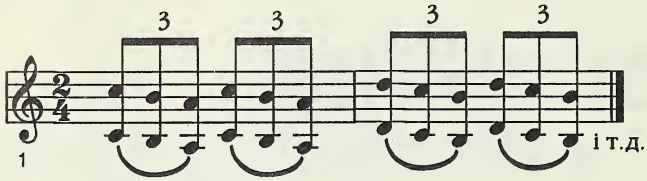

1
і т.д.


1
і т.д.


1


4
і т.д.

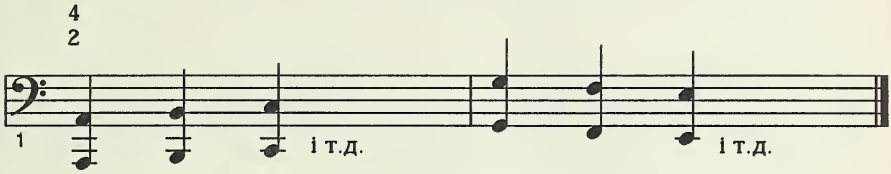

3
3
3
3
1
і т.д.


3
3
3
3
1
і т.д.

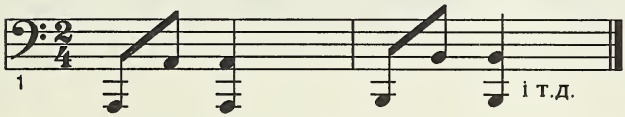
IV. Ліва рука на басах
Двозвуки

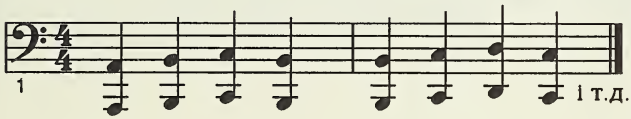
Октави

А. Пальці 2-4



Б. Октави з перебоєм напереміну

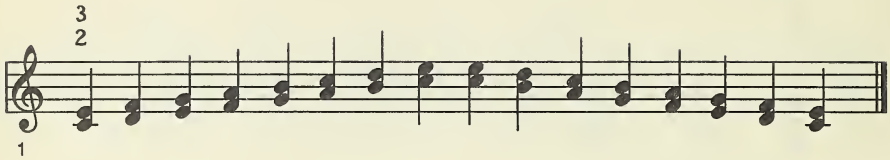


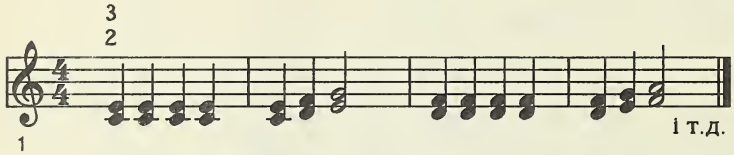


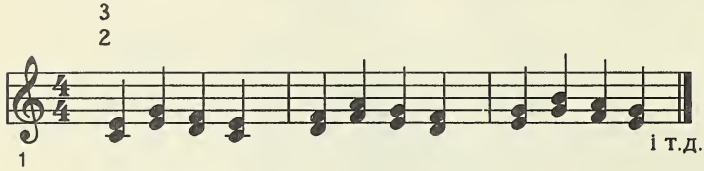
Використати вправи для другого пальця лівої руки на басах, додаючи рівнозвучну паралельну октаву (четвертим пальцем).

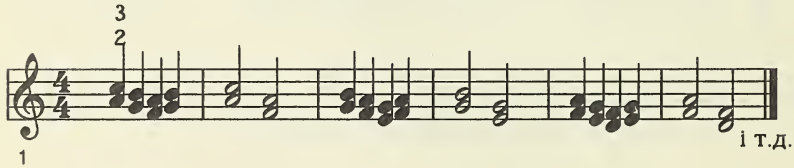
V. Права рука
Терції

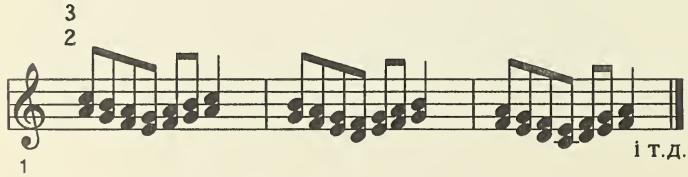
А. Пальці 1-2, 1-3, 2-3, 2-4, 3-4

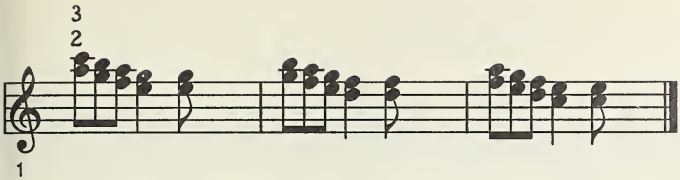


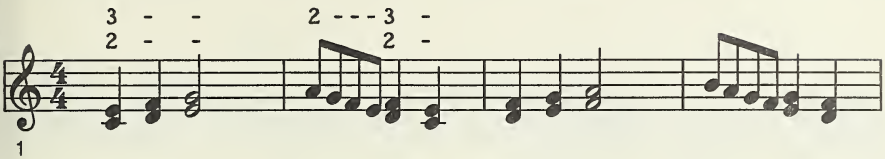


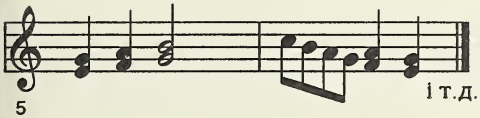


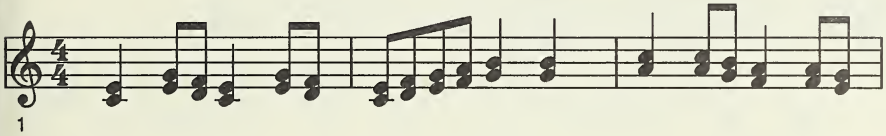


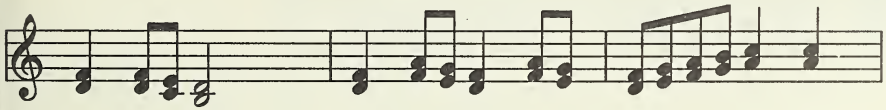


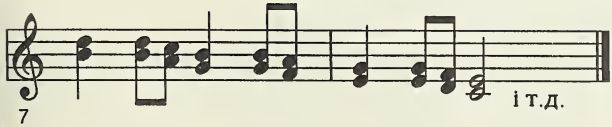

3
2
1


3 - -
2 - -
2 - - - 3 -
2 -
1

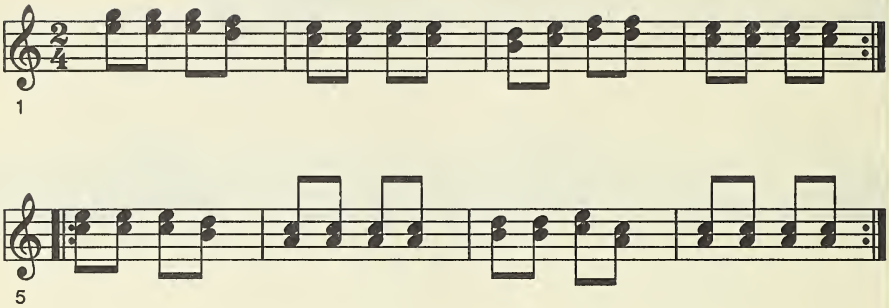

5
і т.д.


1


4

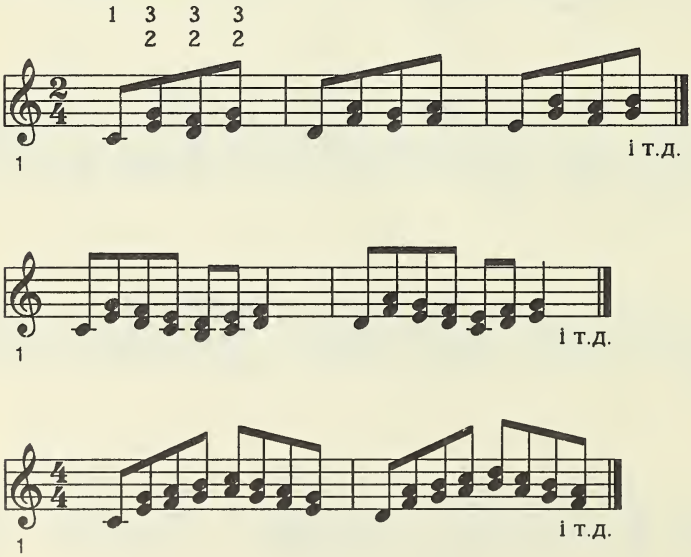

7
і т.д.

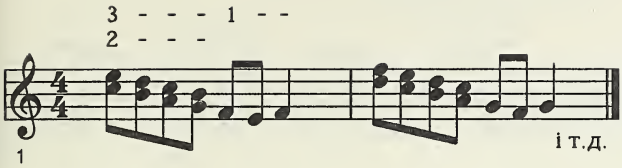
Кину кужіль

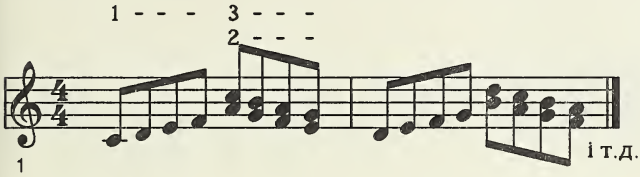


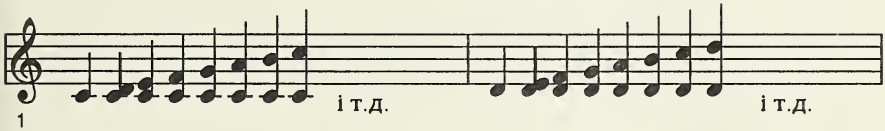
Б. Комбіновані ходи

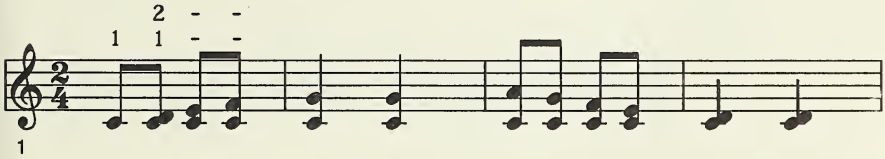
Палець1, терція 2-3.

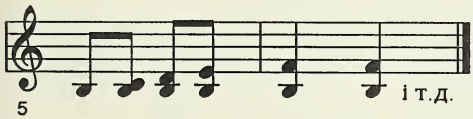


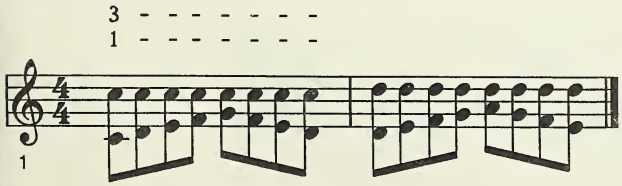

3 - - - 1 - -
2 - - -
1
і т.д.

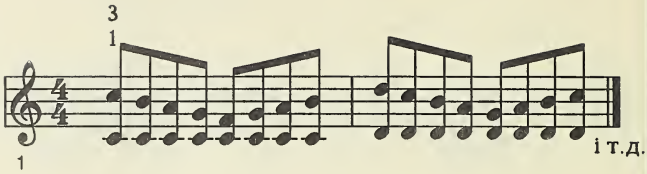

1 - - - 3 - - -
2 - - -
1
і т.д.


1
і т.д.
і т.д.


2 - -
1 1 - -
1

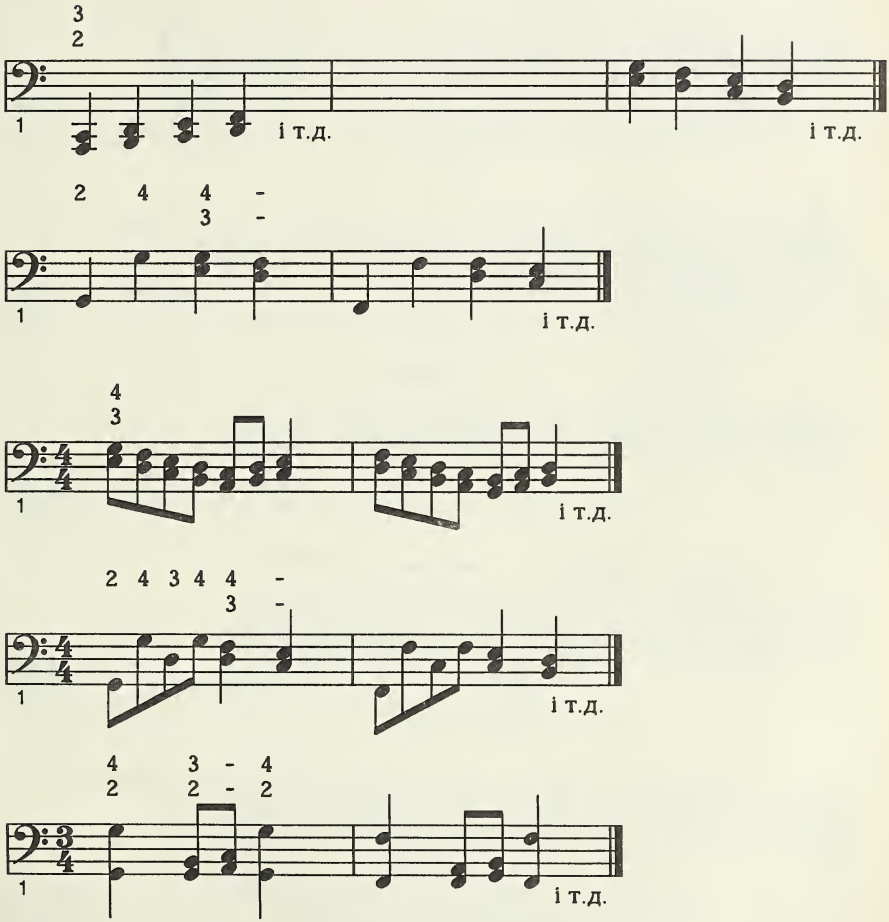

5
і т.д.


3 - - - - - - -
1 - - - - - - -
1


3
1
1
і т.д.

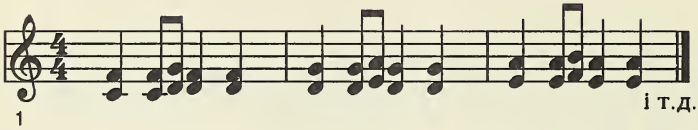
VI. Ліва рука на басах
Терції

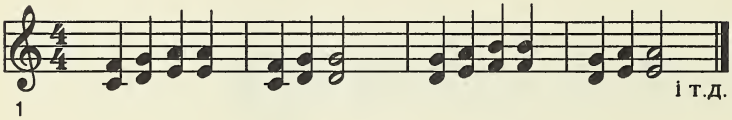
Пальці 2-3 (переважно в долішньому реґістрі)
3-4 (переважно в горішньому реґістрі)
2-4

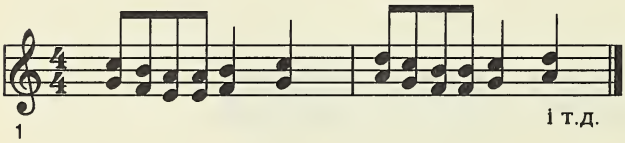


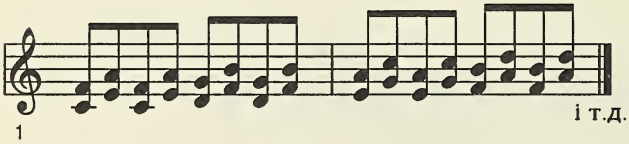
VII. Права рука
1. Кварти

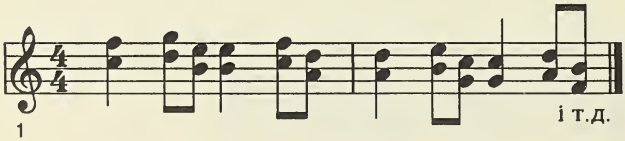
А. Пальці 2-1, 3-1, 4-1, 3-2, 4-2, 4-3



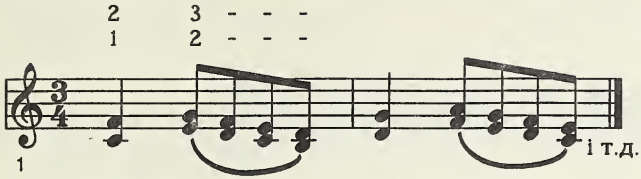


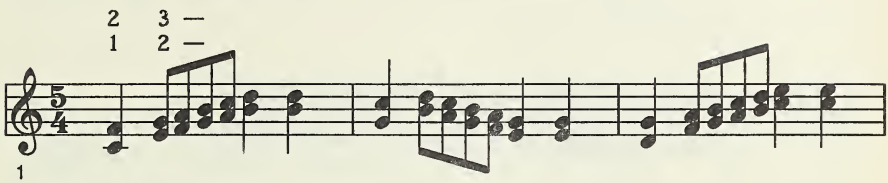


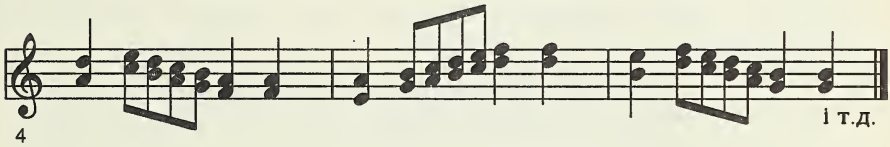


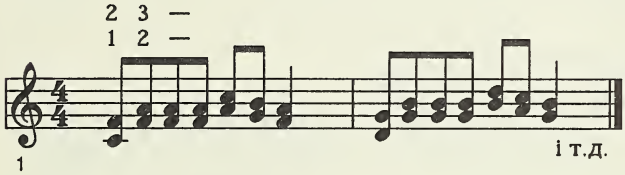


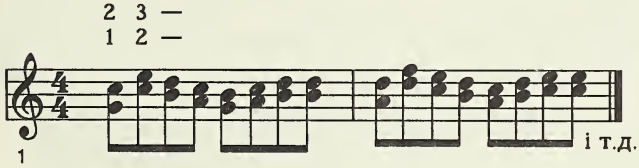
Б. Комбіновано з терціями



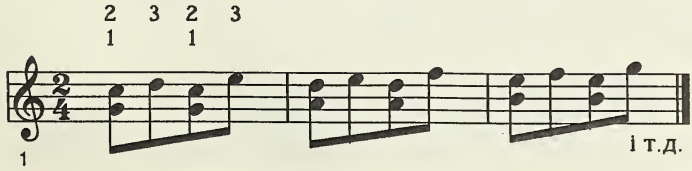




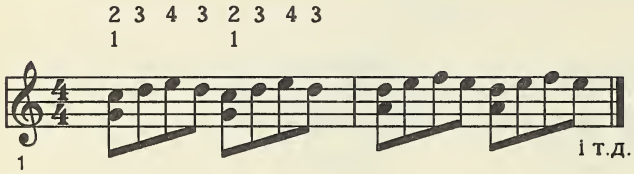


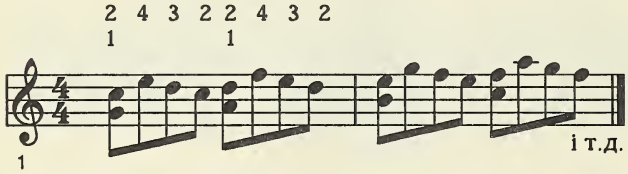


В. Ходи на кварту, секунду й терцію



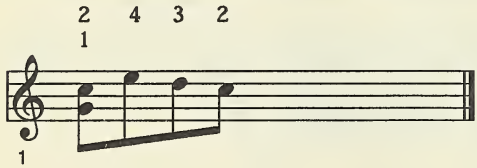
Г. Кварти з ходами трьох пальців (2, 3, 4) на секунду



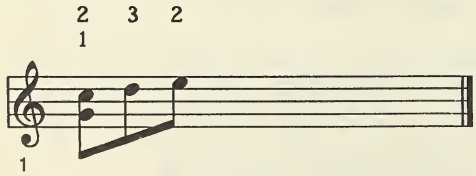


Ці вправи треба засвоїти особливо старанно, добиваючись поступово швидкости. Вони становлять підставу для особливих прийомів, які прийдуть пізніше.

Ґ. Кварти в стоячих та перехресних ходах



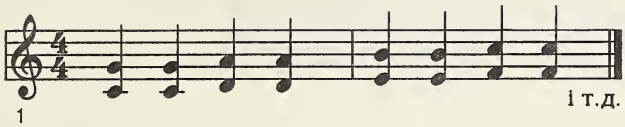
Такий хід, як теж ходи в попередніх трьох вправах, називаємо «стоячим» ходом тому, що позиція руки й пальців у відношенні до бандури та струн не міняються, а прикладаються окремі сусідні пальці до сусідніх або близьких струн.

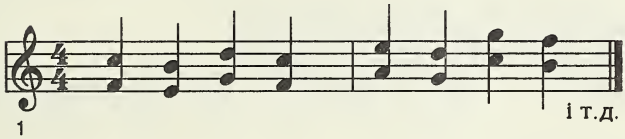


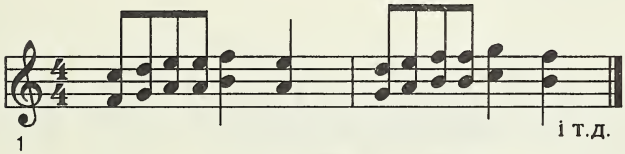
Такий хід звемо «перехресним» тому, що другий палець, ідучи вгору, «перехрещує» третій.

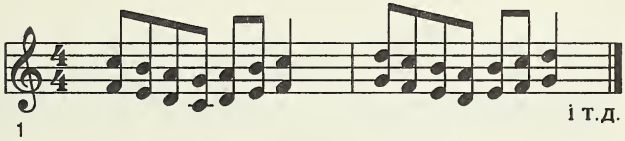
2. Квінти

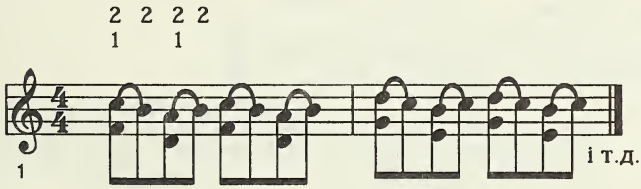
А. Пальці 2-1, 3-1, 4-1, 3-2, 4-2

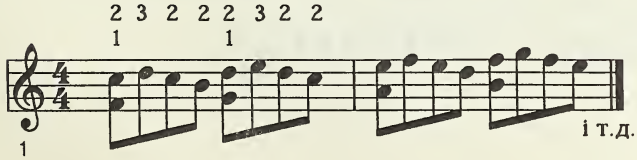




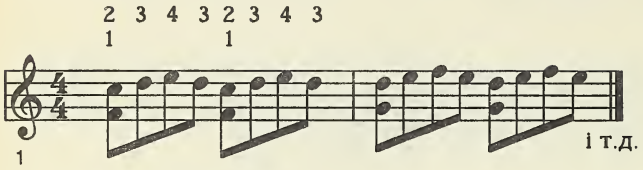


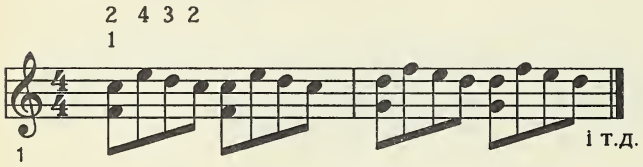




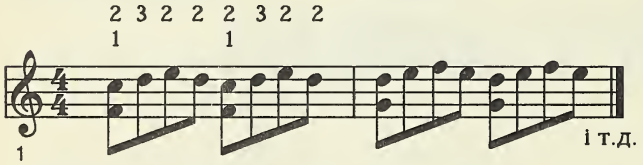


Б. Квінти в поєднанні зі стоячим ходом

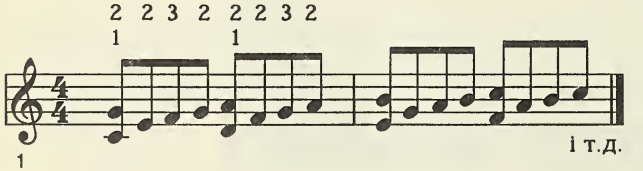


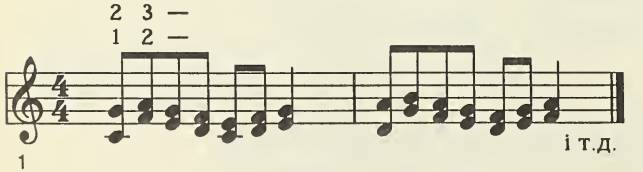


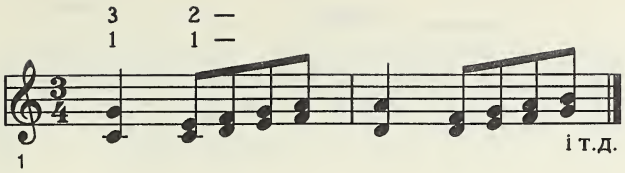
В. Квінти з перехресним ходом



Г. Квінти з терціями

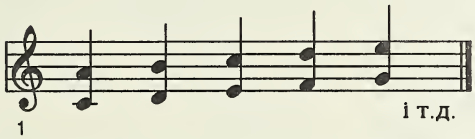


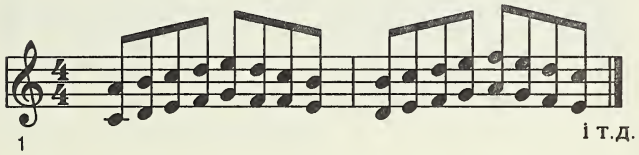


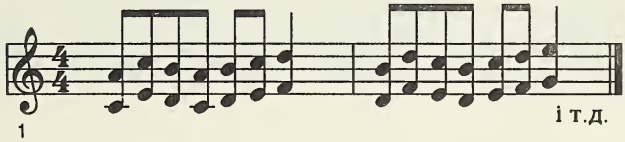


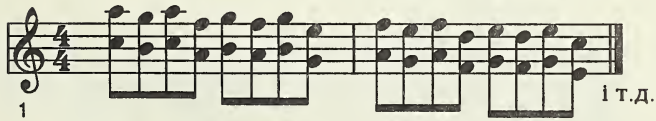
3. Сексти

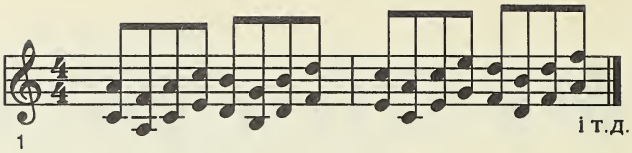
А. Пальці 2-1, 3-1, 4-1

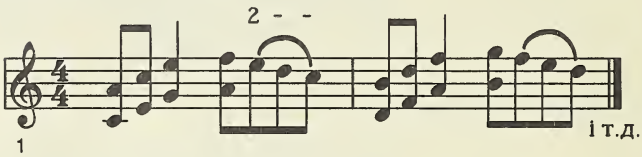




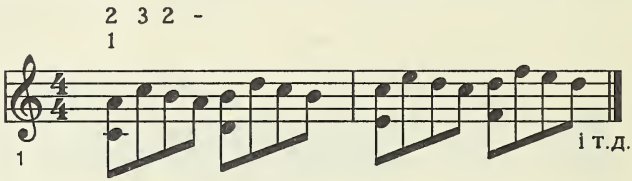


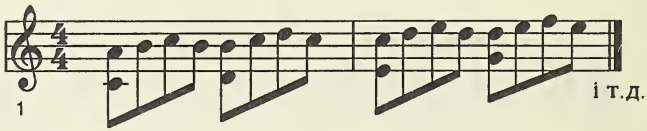




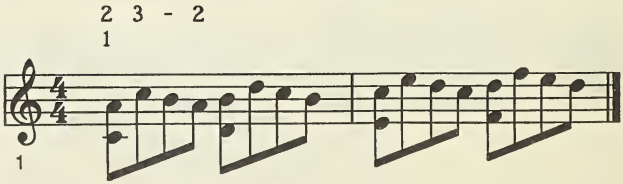


Б. Сексти з ходами



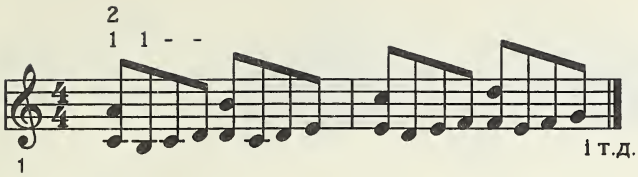


Грати перехресним та стоячим ходом.

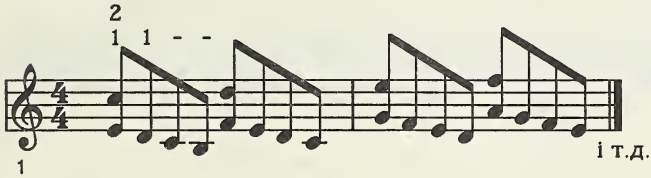


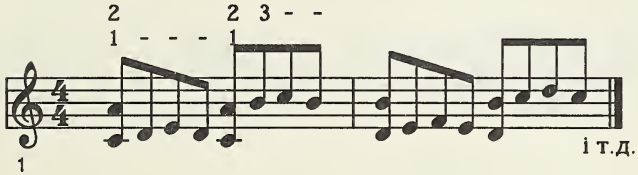
грати або а. 2 3 - 2
1

або б. 2 4 3 2
1

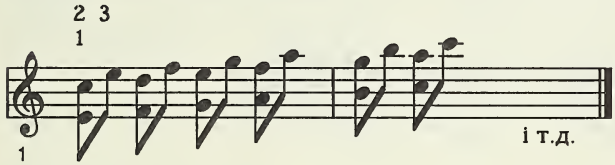


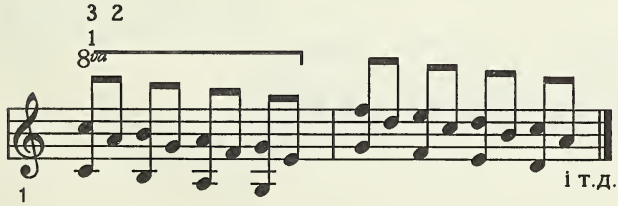
З ходом першого пальця.

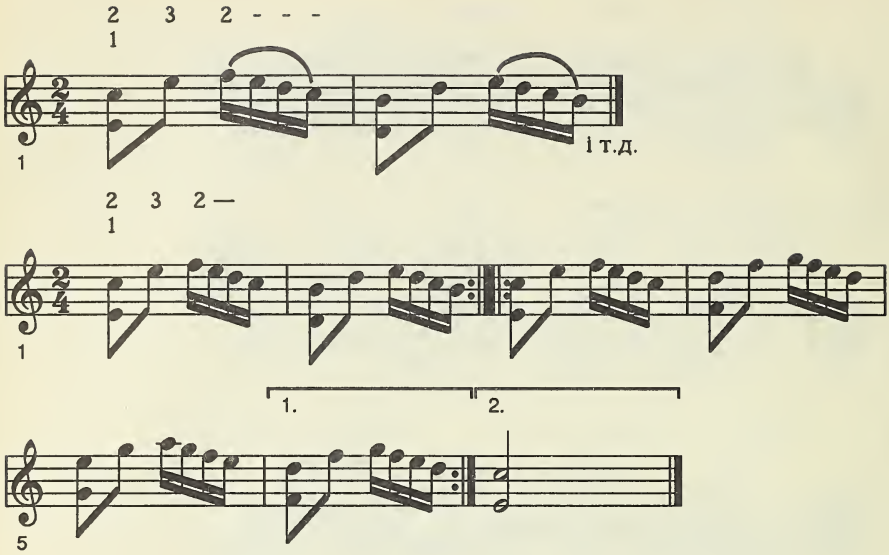




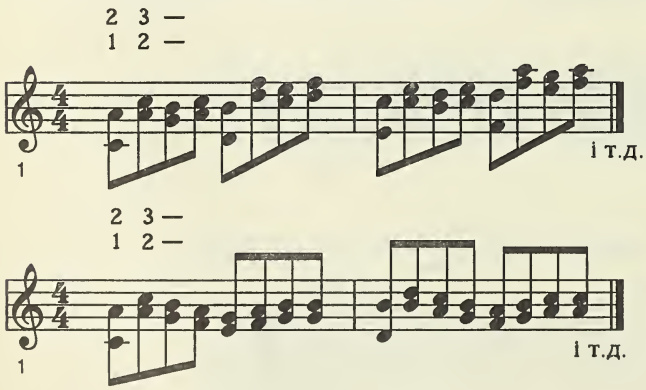
В. Сексти з терцієвим перебоєм

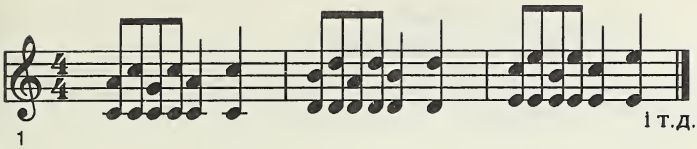


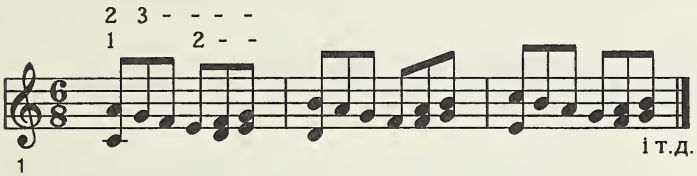


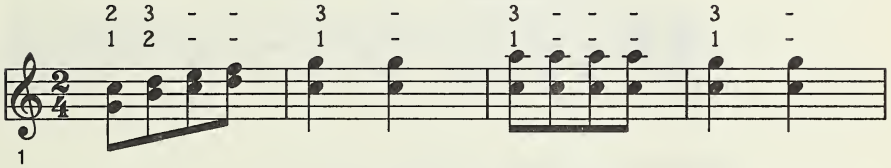


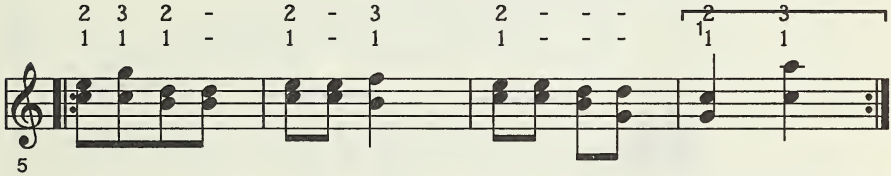
Г. Сексти в поєднанні з іншими двозвуками

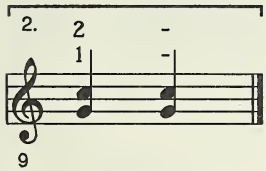



1
і т.д.


2 3 - - - -
1 2 - -
1
і т.д.

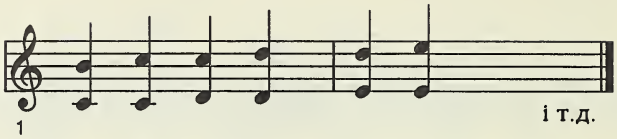

2 3 - - 3 - 3 - - - 3 -
1 2 - - 1 - 1 - - - 1 -
1

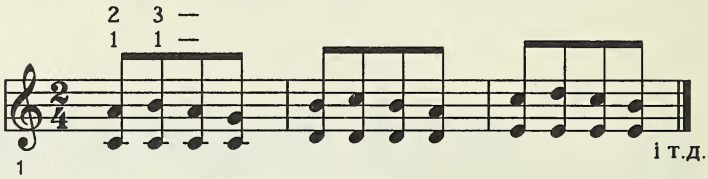

2 3 2 - 2 - 3 2 - - - 2 3
1 1 1 - 1 - 1 1 - - - 1 1
5


2. 2 -
1 -
9

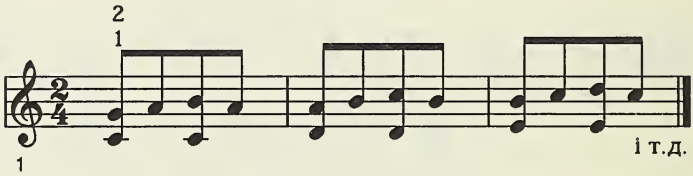
4. Септими з іншими двозвуками

Пальці 2-1, 3-1, 4-1

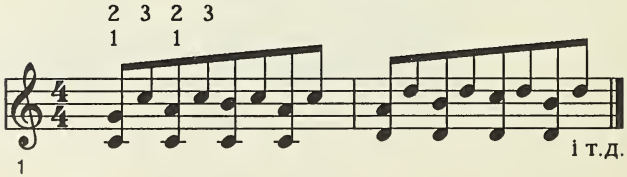




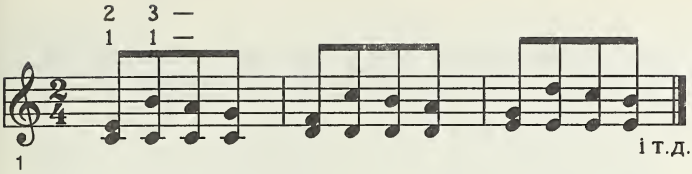
Грати також стоячим ходом.



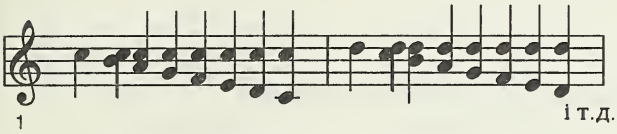
Грати стоячим або перехресним ходом.



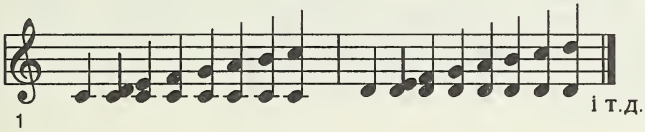
Грати теж 2 4 2 4 та 3 4 3 4
1 1 1 1

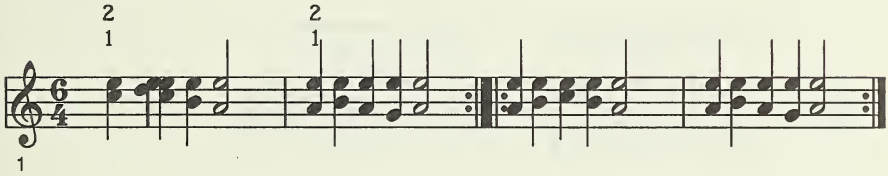


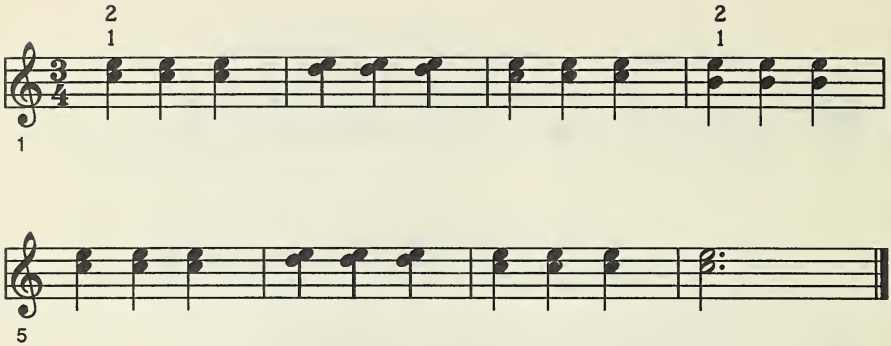
5. Різні двозвуки



Другий, третій чи четвертий палець грає ту саму струну, а перший рухається.



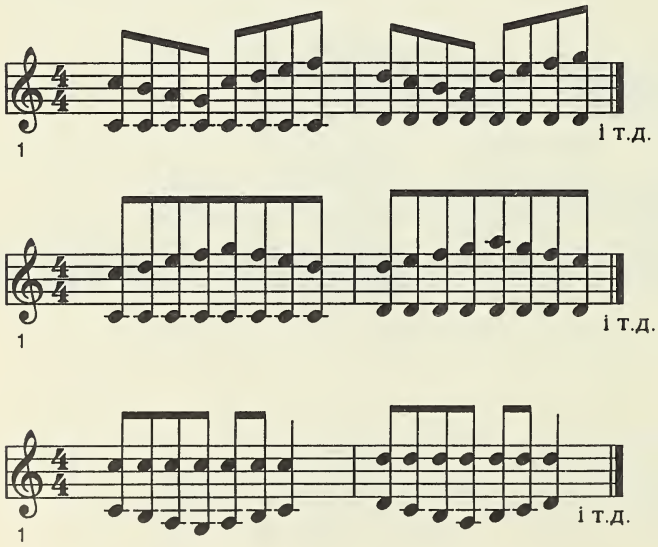




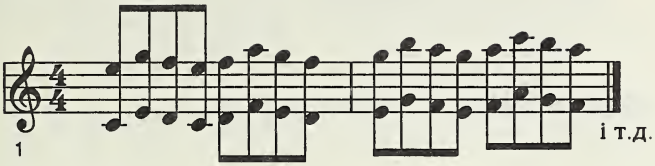
6. Двозвуки великого віддалення

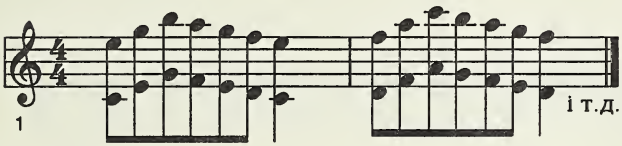
А. Вправи для розтягнення пальців

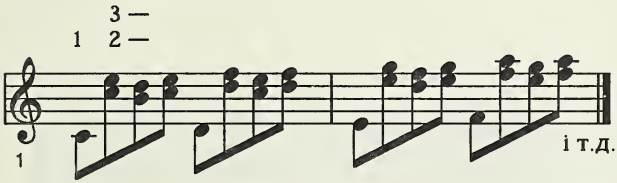
Пальці 2-1, 3-1, 4-1



Б. Децими

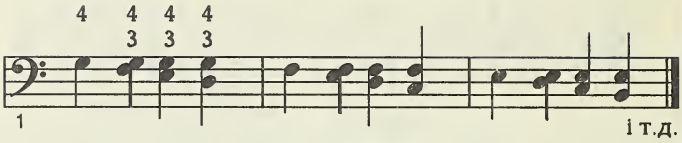


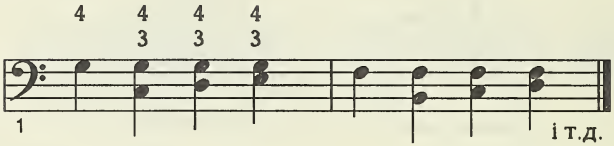


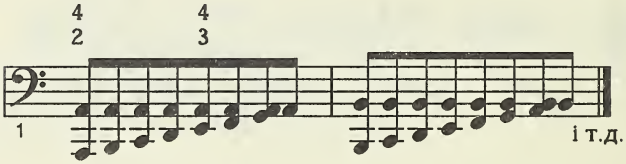


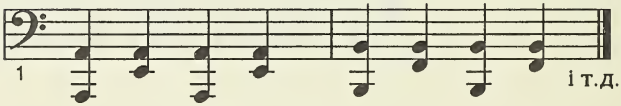
VIII. Ліва рука на басах

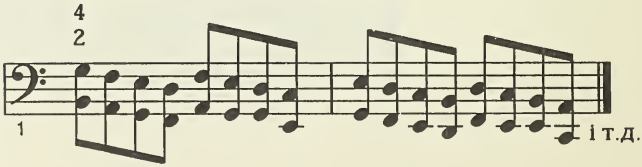
Різні двозвуки

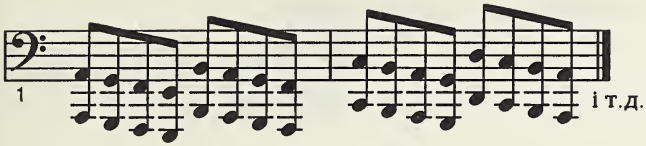






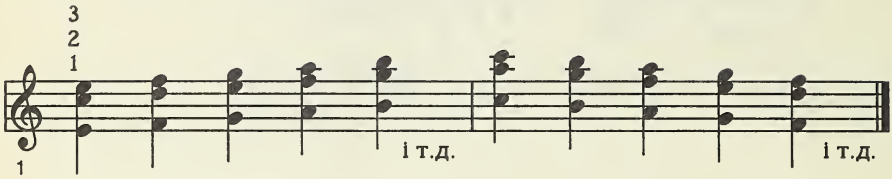


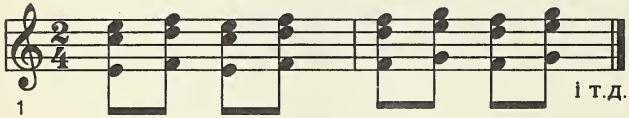


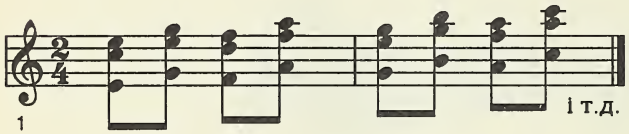

1
і т.д.

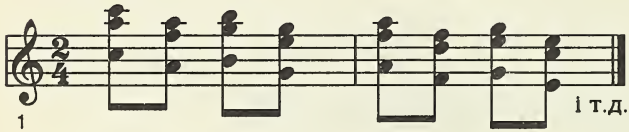
IX. Двозвук підсилений октавою

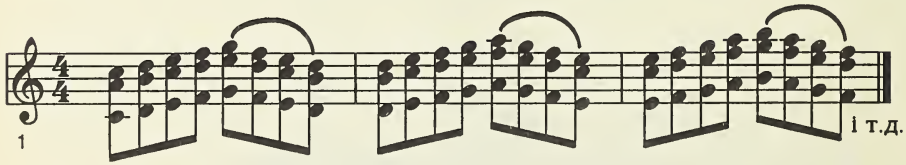
Пальці 3-2-1, 4-3-1

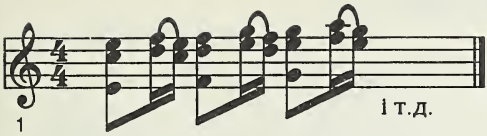


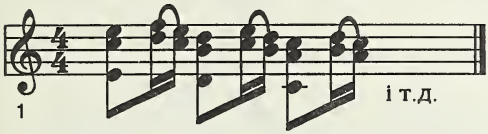




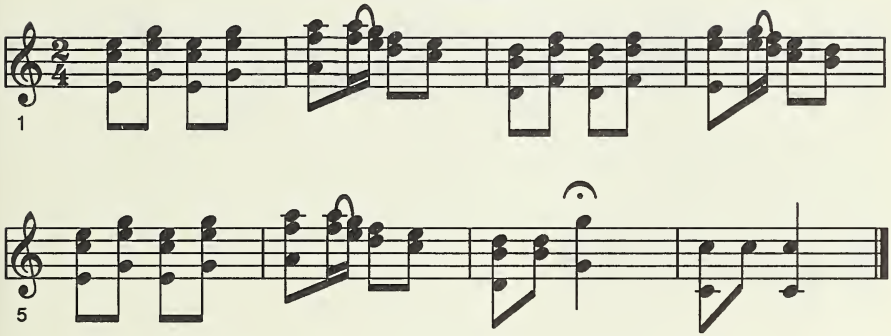






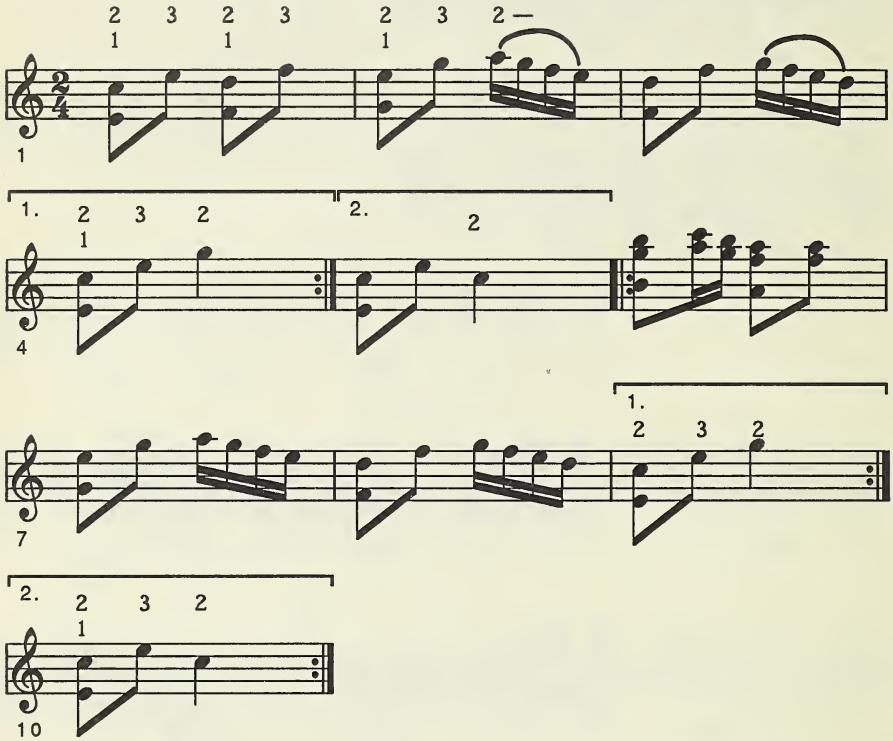


А ХТО БАЧИВ

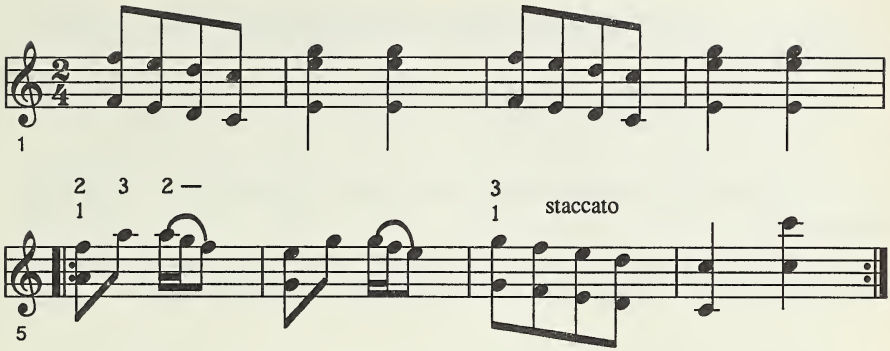


КОЗАЧОК

кобзар Щербина



ЩИГЛИК ОЖЕНИВСЯ

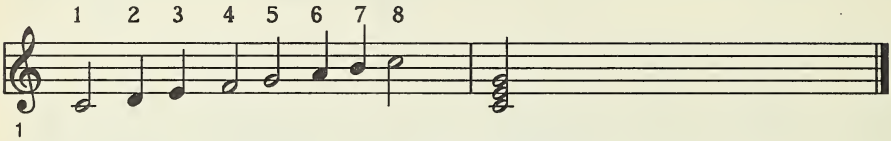


X. Акорди

Акорди[1] - це співзвучання трьох або більше різних тонів віддалених на терцію.

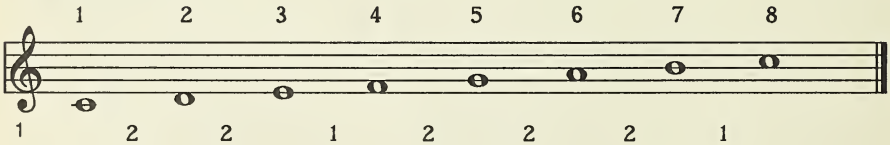
Це може бути тризвук або тріяда, чотиризвук або тетрада, п'ятизвук або пентада. Коли враження акорду для нашого вуха дає «співзвучність», тоді говоримо про *консонантний акорд*, коли ж відчуваємо «розходженість» у звучанні поодиноких складників акорду, говоримо про *дисонантний аркорд*.

Вистроївши бандуру в гамі C-dur, підставовий акорд буде будуватися на першому ступені гами за доданням третього і п'ятого ступеня.



Акорд C-dur

Заки приступити до дальшої розбудови акордів, мусимо пригадати, що мажорна гама, в якій настроєна зараз наша бандура, побудована з п'яти інтервалів по два півтонів та двох півтонових інтервалів, що містяться між між третім і четвертим та між сьомим і восьмим ступенями ладу.



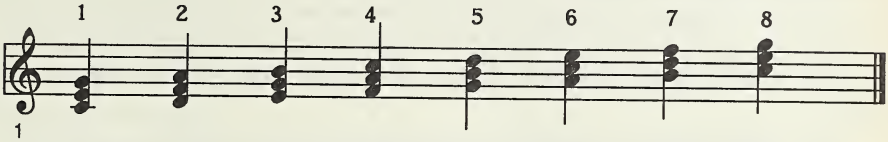
1. *тоніка*, 2. супертоніка, 3. медіянта, 4. *субдомінанта*, 5. *домінанта*, 6. субмедіянта, 7. увідний тон, 8. октава.

---

[1] Не маючи змоги входити в поодинокі питання гармонії й ограничуючися до справ зв'язаних з технікою гри, рекомендуємо познайомитися з підставами гармонії та контрапункту перед приступленням до дальших розділів.

Поодинокі ступені гами мають теж свої власні назви, як це повище зазначено.

Акорди можуть починатися на кожній струні основної гами, але тріяди побудовані на I (тоніка), IV (субдомінанта) та V (домінанта) ступені мають особливе практичне значення.



1. тоніка, 4. субдомінанта, 5. домінанта.

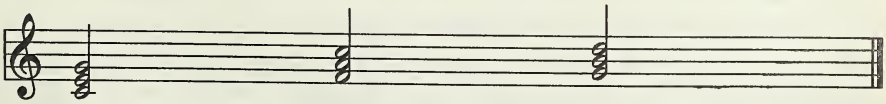
Перегравaючи поодинокі тони основної гами з їхніми тріядами, відчуваємо в деяких «пасивність» та статичну зрівноваженість, а в інших певний неспокій, «активність» та тенденцію до «розв'язання» в пасивні тони.

Також тріяди побудовані на кожному з цих ступенів гами мають статичні або динамічні властивості, що тяжать до розв'язання у статичні тріяди, у першу чергу в тонкіу.

Відрізняємо первинні та вторинні тріяди. *Первинні* тріяди — це вже згадані тризвуки побудовані на I (тоніці), IV (субдомінанті) та V (домінанті) ступенях гами. *Вторинні* тріяди гами — це тризвуки побудовані на II (супертоніці), III (медіянті), VI (субмедіянті) та VII (увідному тоні) ступенях.

Первинні тріяди гами мають здібність покривати згрубша гармонічні потерби мелодичних рухів у об'ємі гами.

Принцип цих трьох підставових акордів відноситься не лише до гами C-dur, але теж до мелодії якоїнебудь гами, що не має знаків альтерації, тобто хроматичних знаків у поодиноких нотах, що не охоплені ключевими знаками.



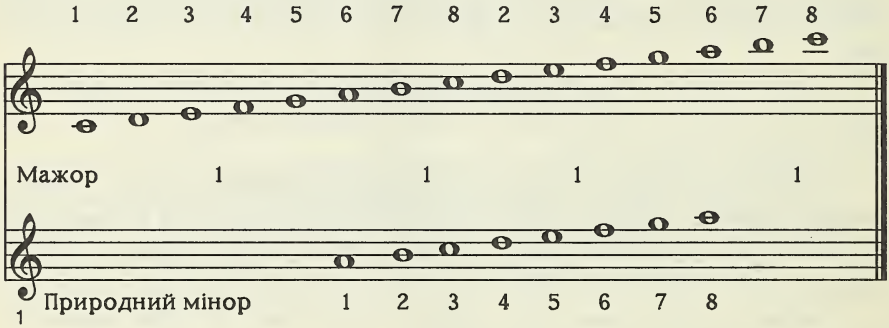
Тоніка	Субдомінанта	Домінанта	гармонізують
I, III та V	IV, VI та VIII	V, VII та II	
ступні гами	ступні гами	ступні гами	

Коли до домінантової тріяди додати ще одну терцію, постає тетрада, що складається виключно з активних тонів звукоряду та дає акорд з великою наснаженістю до розв'язання. Це і є т. зв. септимодомінантовий акорд, про який ще буде мова в майбутньому.

Мажорні й мінорні акорди

Кожна мажорна гама має свою паралельну мінорну гаму з такими самими ключовими знаками. Мінорна гама починається завжди на три півтони нижче від мажорної гами, або, рахуючи вгору, на VI ступені мажорної гами.

В протилежності до однієї форми мажорної гами, нараховується декілька різних форм мінорної гами, як от природна, гармонічна, мелодична, мішана, «циганська» та інші. У т. зв. *природній* мінорній гамі всі потрібні тони беруться з мажорної гами без змін:

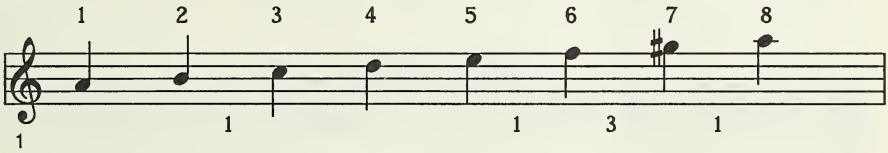


Як бачимо з цього зіставлення, півтонові інтервали переходять до мінорної гами в інше положення, тобто між другім і третім, що й є характерним та постійним півтоном усіх мінорних гам, та між п'ятим і шостим ступенем.

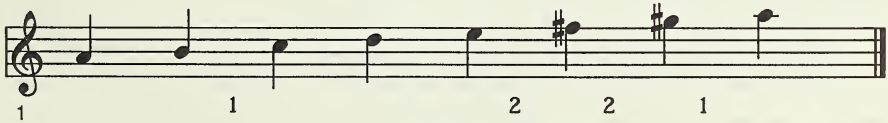
Для бандури особливе значення має, крім природного мінору, гармонічний мінор. Це і є т. зв. «жалібний стрій» традиційної бандури, де ходи вгору та гармонічний супровід добувається на октаві з підстроєним увідним тоном. Натомість інші ходи виконуються в інших октавах. Також, як уже згадувано в розділі про бандурні строї, древня кобзарська мелодія не тільки не старається вирівнювати півторатонові інтервали додатковою хроматизацією, але, навпаки, створює таку хроматику, що вводить нераз і два трипівтонові інтервали в свої звукоряди.

Повертаючи до мінорної гами та справи утворення мінорних акордів, пригадаємо, що все, що було сказано про будову акордів у попередньому, відноситься так само й до мінорної гармонійної гами: Акорди побудовані на тоніці, домінанті та субдомінанті становлять три підставові гармонізаційні засоби для супроводу мінорної мелодії. Таким чином, оскільки увідний тон мажорної гами перевандрував півтора тону нижче, природна мінорна гама увідного тону на тоніку не має. Це дає їй доволі тверде звучання. Такої мінорної гами вживаємо на підставовому бандурному строї (у гамі C-dur — a-moll) або котромунебудь із семи основних перестроїв хроматичної бандури.

Для пом'якшення звучання природного мінору, а особливо для кращого його примінення до супровідної гармонізації, утворюємо увідний тон на тоніку, тобто підвищуємо сьомий ступінь на пів тону.



Це і є т. зв. *гармонічна* мінорна гама, що, крім двох півтонів переданих їй від мажорної гами[2], має ще новоутворений півтон між сьомим ступенем і тонікою. Між шостим і сьомим ступенем утворюється півторатонова прозявина, яку мелодична мінорна гама старається вирівняти підвищенням шостого ступеня на пів тону.

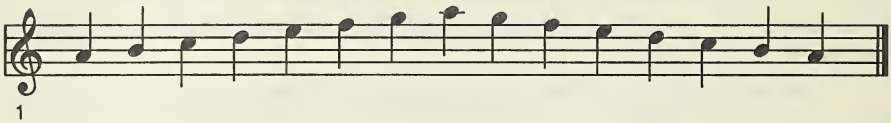


Як бачимо, мелодична мінорна гама в своїм ході вгору має, подібно

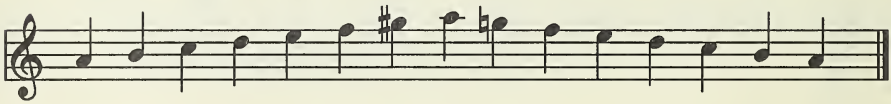
[2] Мажорна й її паралельна мінорна гами мають два півтонові інтервали між тими самими тонами, але не між тими самими ступенями звукоряду. Таким чином, у гамах C-dur та a-moll півтонові інтервали знаходяться між E та F і між H та C. Одначе в мажорній гамі ці тони є між III та IV і між VII та VIII/I ступенями звукоряду, у мінорній гамі вони між II та III і між V та VI ступенями. (АГ)

до мажорної гами, лише два півтони і різниться тільки положенням нижнього півтонового інтервалу (в мажорі між третім і четвертим, а в мінорі між другим і третім ступенем). У ході вниз усі мінорні гами касують свої підвищення та виступають лише в своїй природній формі.

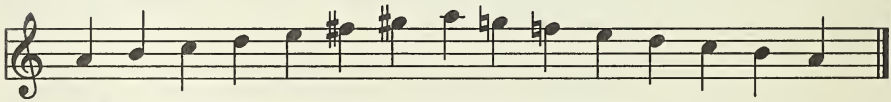
Природна мінорна гама:



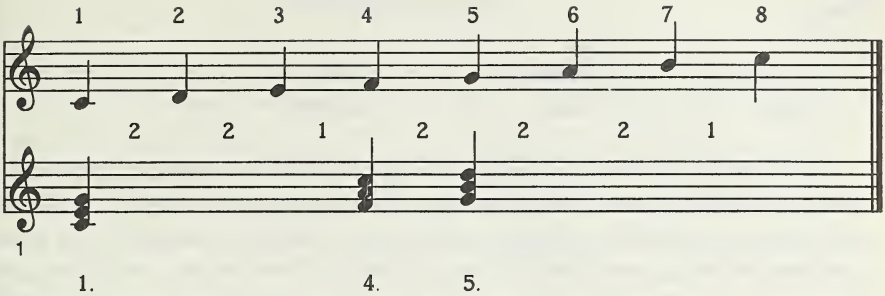
Гармонічна мінорна гама:



Мелодична мінорна гама:



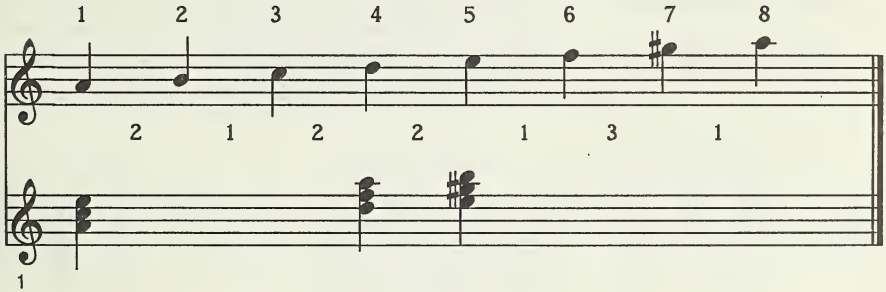
Розглядаючи мінорні та мажорні акорди з погляду інтервалів між поодинокими їх складовими тонами, бачимо, що мажорний акорд побудований з одного двозвуку у *великій* терції (чотири півтони), на верх якого додано ще одну *малу* терцію (три півтони):



1. мажорна тоніка
4. мажорна субдомінанта
5. мажорна домінанта

Терції:

1.	4.	5.
мала	мала	мала
ВЕЛИКА	ВЕЛИКА	ВЕЛИКА



1.мінорна тоніка
4.мінорна субдомінанта
5. мінорна домінанта

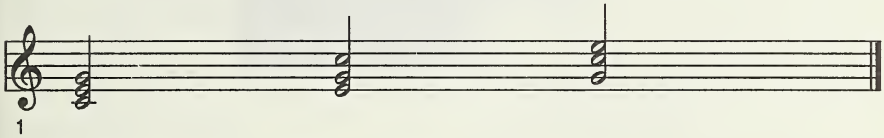
Терції:

1.	4.	5.
ВЕЛИКА	ВЕЛИКА	мала
мала	мала	ВЕЛИКА

Як бачимо, в мінорних акордах тоніка та субдомінанта побудовані в протилежності до мажорного акорду, тобто до підставової *малої* терції (три півтони) додається зверху *велика* терція (чотири півтони). Те ж саме відноситься до домінантного акорду в природному мінорі (тобто в підставовому строї бандури). Коли ж переходимо до гармонічного мінору, тобто вживаючи жалібного строю, побудова домінанти відбувається за мажорним принципом (тобто велика терція з малою терцією як надбудовою).

XI Позиції акордів

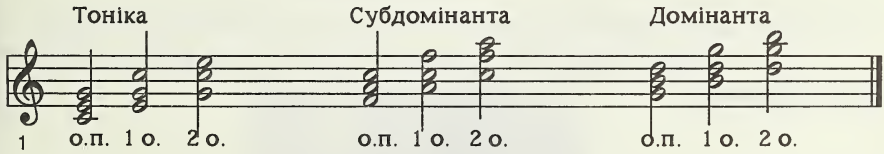
Кожен акорд має стільки позицій, скільки складових тонів у ньому. Коли корінь або інакше перший тон тризвуку є одночасно найнижчим її тоном, тоді такий тризвук називається *корінним,* або тризвуком у *основному положенні (виді).* Коли ж третій ступінь основного тризвуку є його найнижчою нотою, тоді звемо його *першим оберненням тризвуку.* І врешті, коли п'ятий ступінь тризвуку в найнижчому положенні, тоді це тризвук у *другому оберненні.* На прикладі тризвуку тоніки у гамі C-dur це виглядає так:



Основне положення	Перше обернення	Друге обернення

Коли акорд складається з наверствування більше звуків у терцієвих віддалях (напр., тетради, пентади), тоді відповідно до найнижчого тону можемо мати третє й четверте обернення.

Застосовуючи принцип положень і обернень до трьох основних тризвуків підставової гами C-dur матимемо такі можливості:



На бандурі ці три позиції тризвуку відзначаються положенням пальців у відношенні до струн.

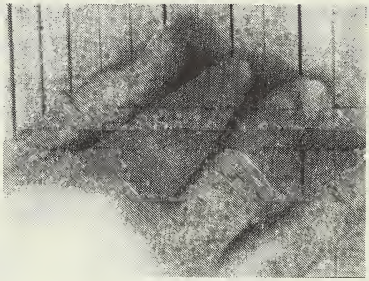
Основне положення: Звичайно перший, другий і третій пальці прикладаються до струн так, що між першим і другим, як теж між другим і третім проходить по одній неграючій струні.

Перше обернення: Між першим і другим проходить одна, а між другим і третім дві струни, що не беруть участи в тризвуку.

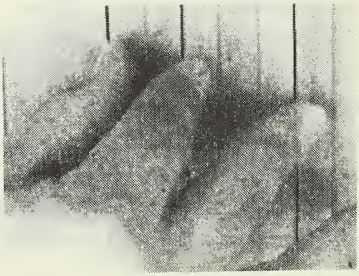
Друге обернення: Навпаки, між першим і другим проходять дві, а між другим і третім одна неграюча струна.

Позиції тризвука та уклад пальців.

Основне положення



Перше обернення

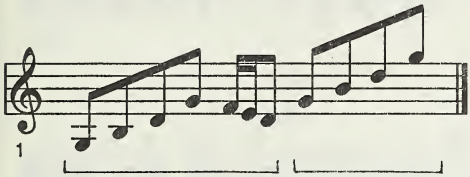


Друге обернення

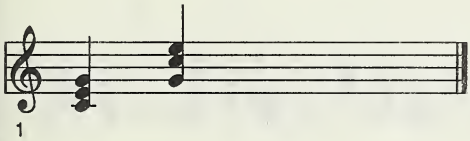
XII.Кидання руки

Окреслення позиції акорду не каже нам нічого про положення руки та її рух у відношенні до струн.

В окремих випадках цей рух вимагає визначення, особливо коли треба швидко перекинути руку з одного місця в друге, щоб уможливити певний технічний прийом. Такий швидкий рух та зміну положення руки називаємо *кидання* руки й означуємо його клямрами знизу.



Кидання руки в октаву.



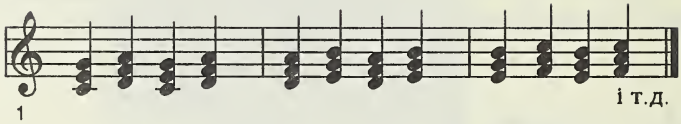
Кидання руки, позначення зайве.

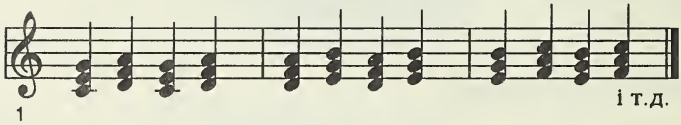
У більшості випадків при такому киданні, як загалом рухах руки, орієнтуємося на положення першого пальця у відношенні до струн.

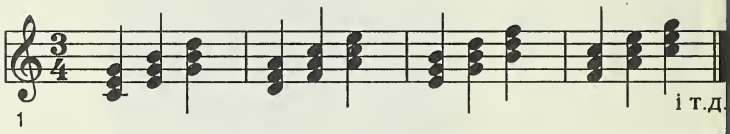
XIII. Тризвук

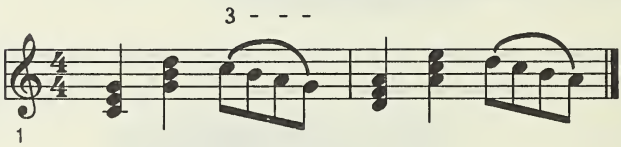
Пальці 3-2-1, 4-3-1, 4-3-2

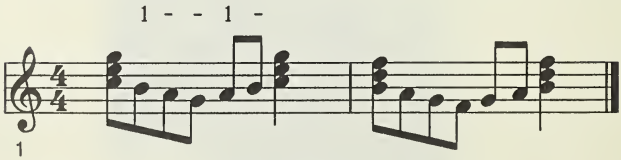
1.Основне положення.

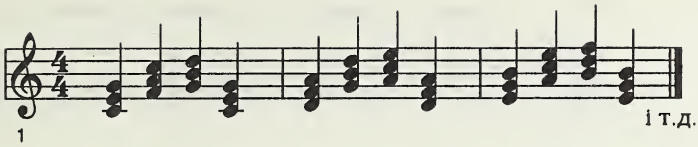


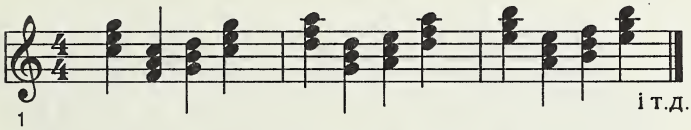


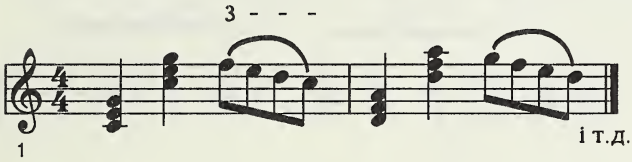


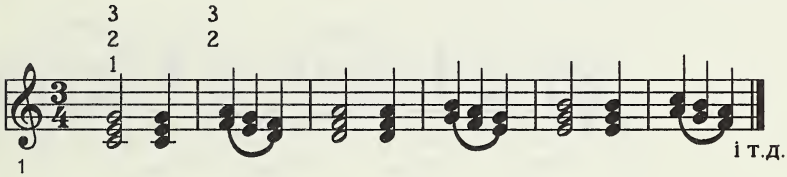


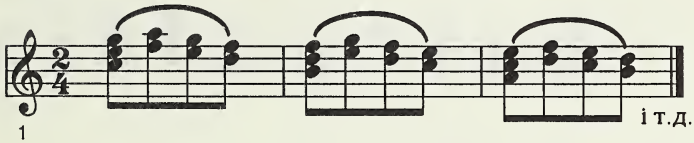




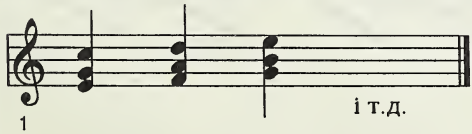


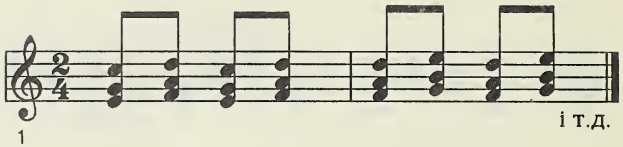


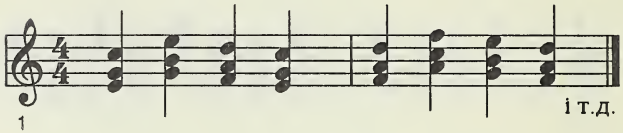


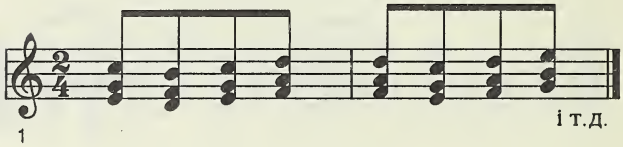


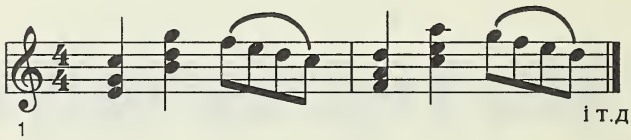
2. Перше обернення.

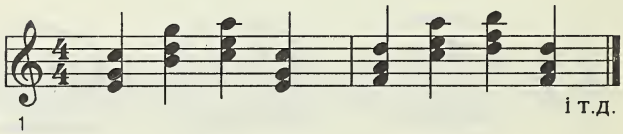


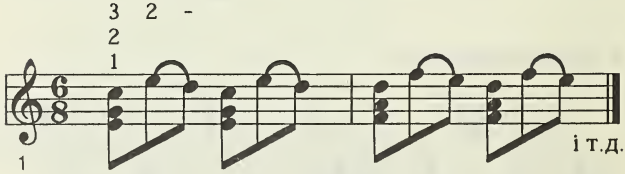

1
і т.д.


1
і т.д.


1
і т.д.


1
і т.д.


1
і т.д.

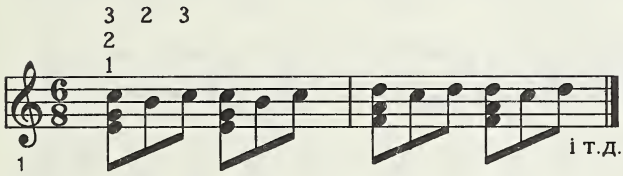

3 2 -
2
1
1
і т.д.

Для цієї фрази, крім перехресночо ходу

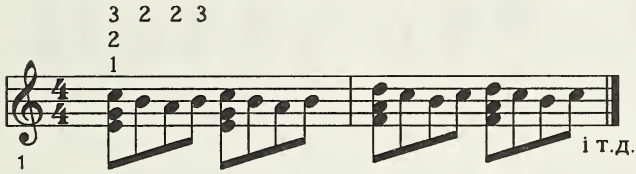
3 2 2
2
1

вправити й стоячий хід

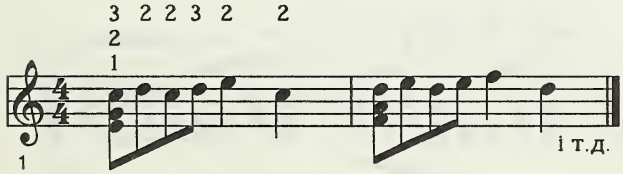
3 4 3
2
1



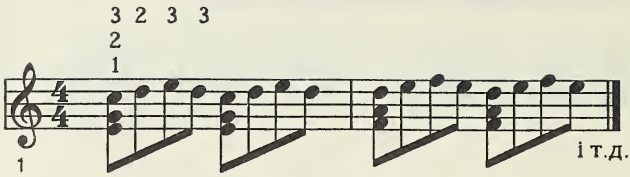
Також 3 3 3
2
1

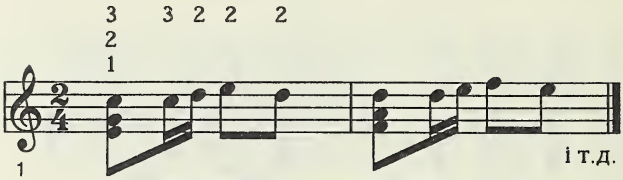


Також 3 3 3 2 3
2 2
1 1



Також 3 3 3 2 3 2
2
1

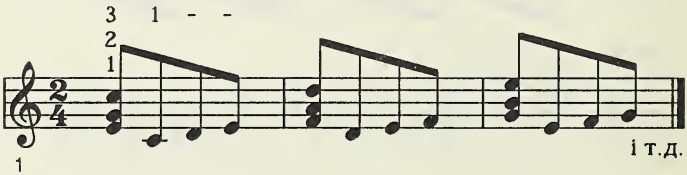


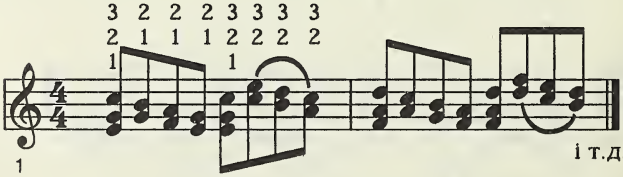


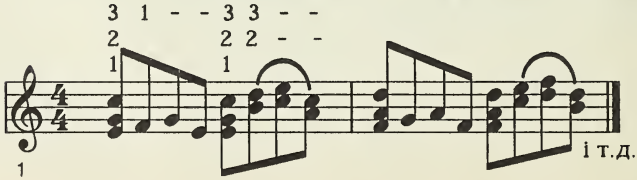
Також 3 3 4 4 4 3
2 2
1 1

або стоячий хід

3 2 3 4 3 3
2 2
1 1

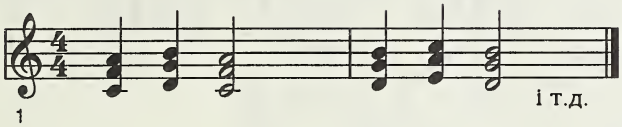


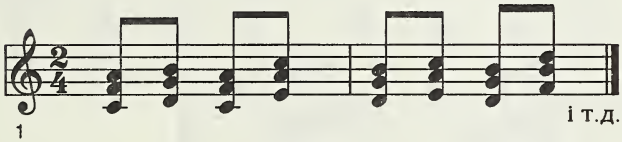


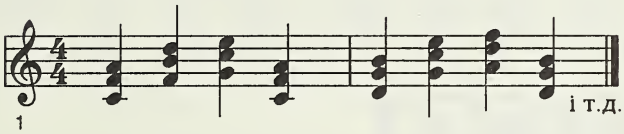


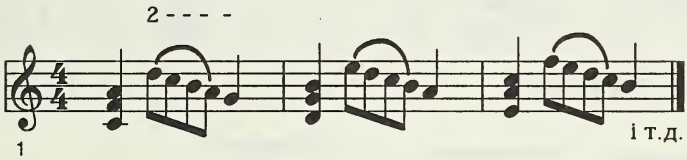
3. Друге обернення

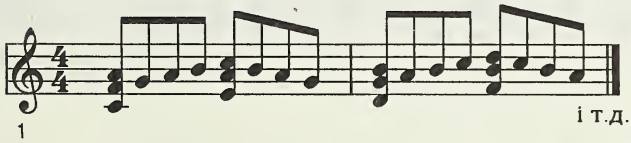
Пальці 3-2-1, 4-3-1, 4-3-2



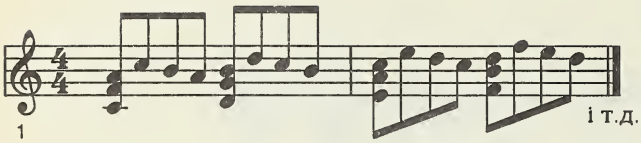


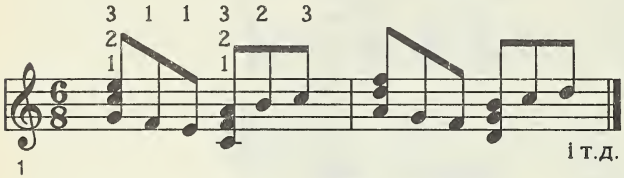


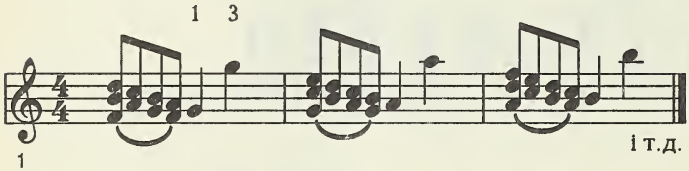


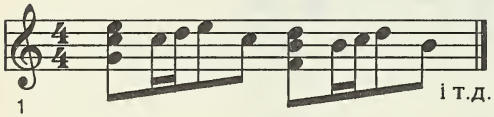


Вправити перехресними й стоячими ходами, добиваючись поступово швидкости.

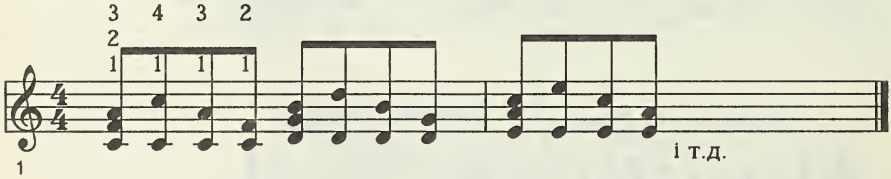




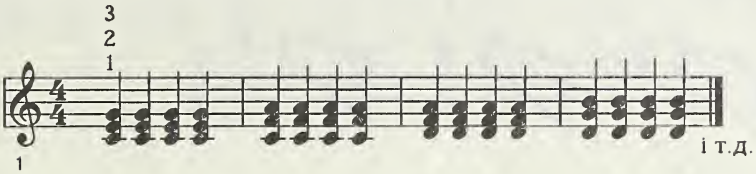


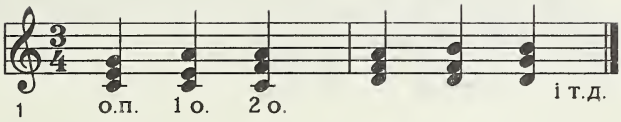


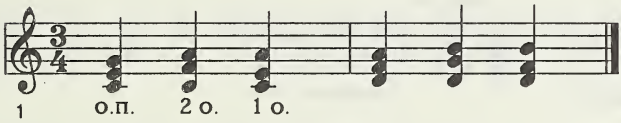
Стоячий та перехресний ходи.

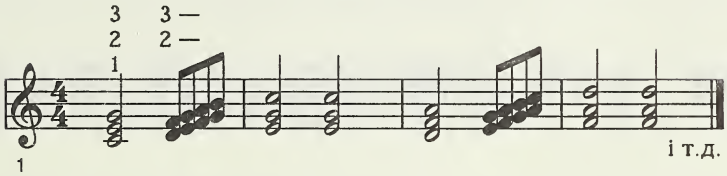


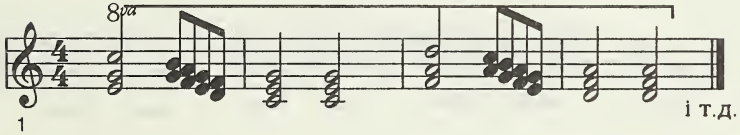
4. Вправи на пов'язання тризвуків у трьох позиціях.

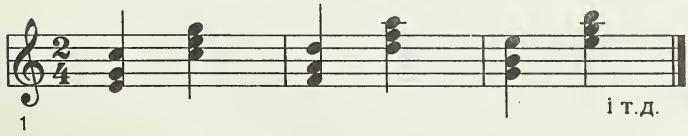


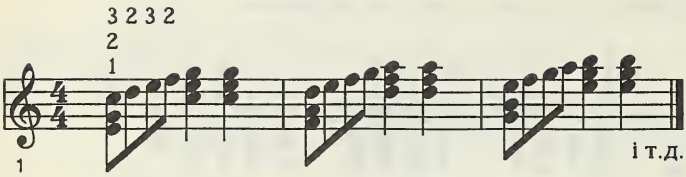


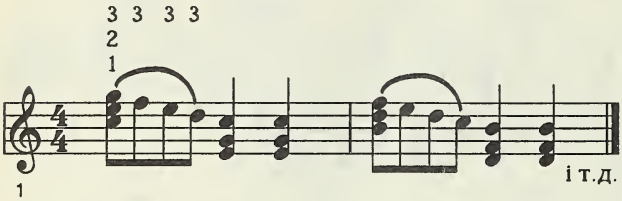


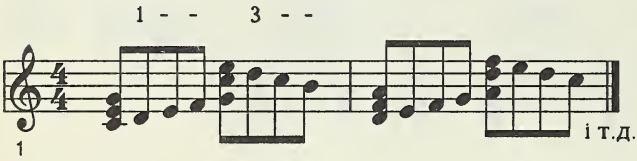


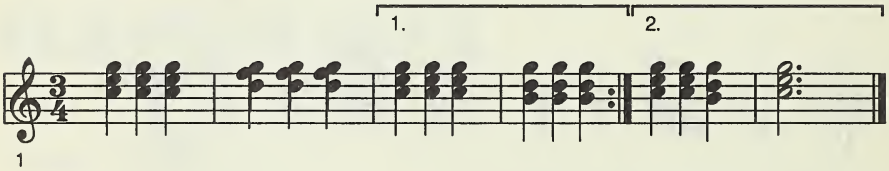


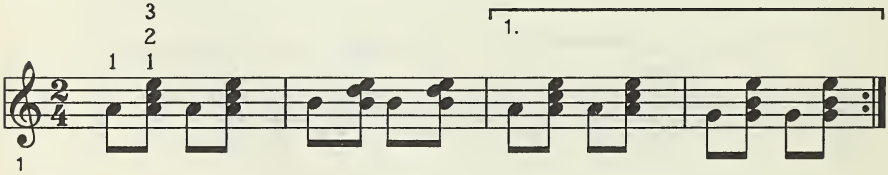


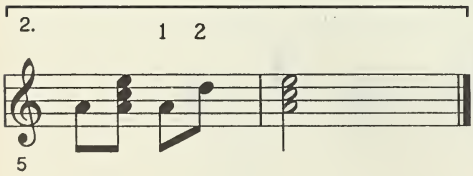

3 2 3 2
2
1
1
і т.д.

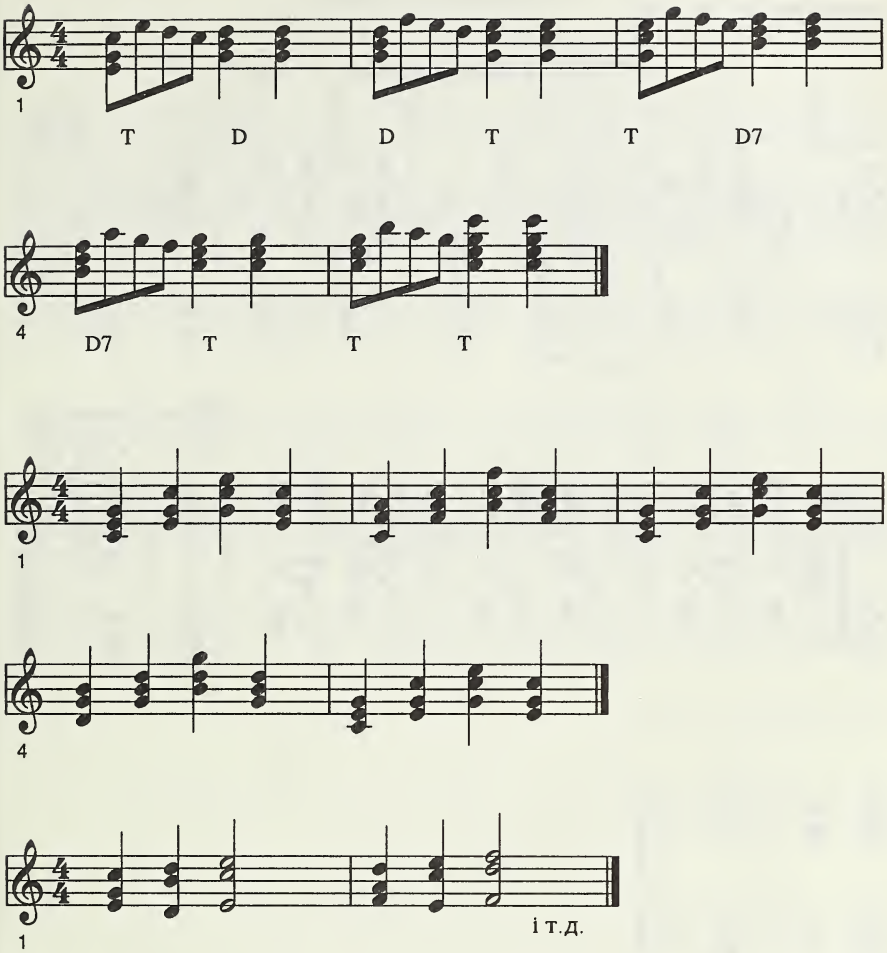

3 3 3 3
2
1
1
і т.д.


1 - - 3 - -
1
і т.д.


1.
2.
1

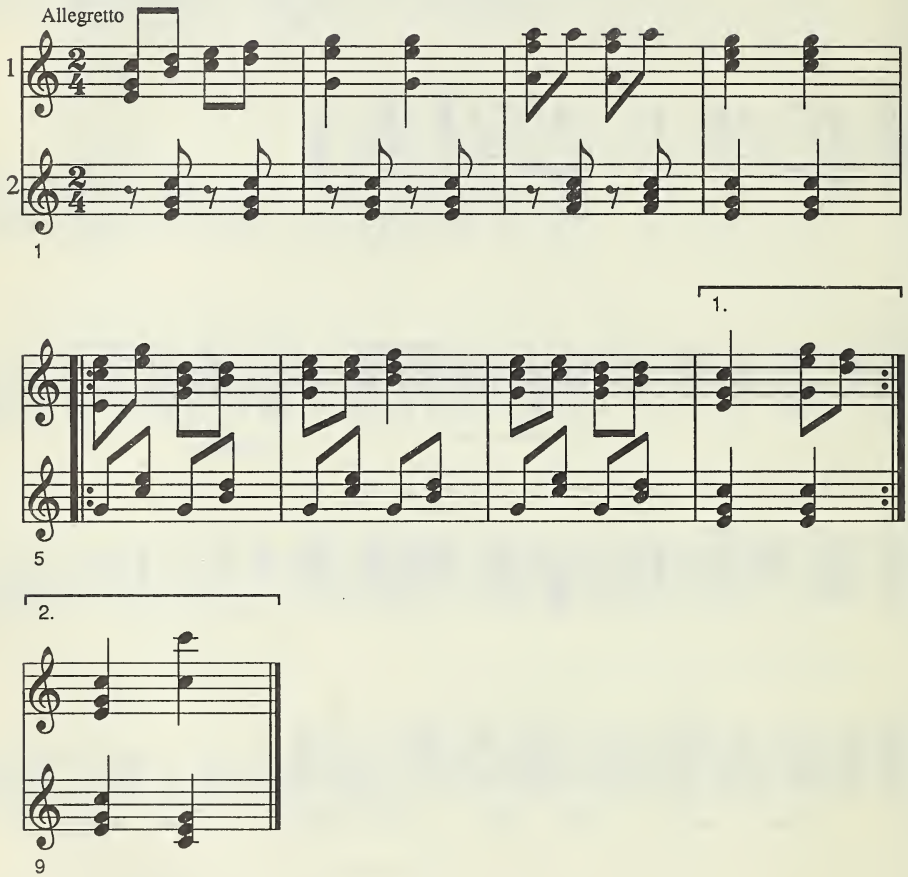

3
2
1
1 1
1.
1


2.
1 2
5

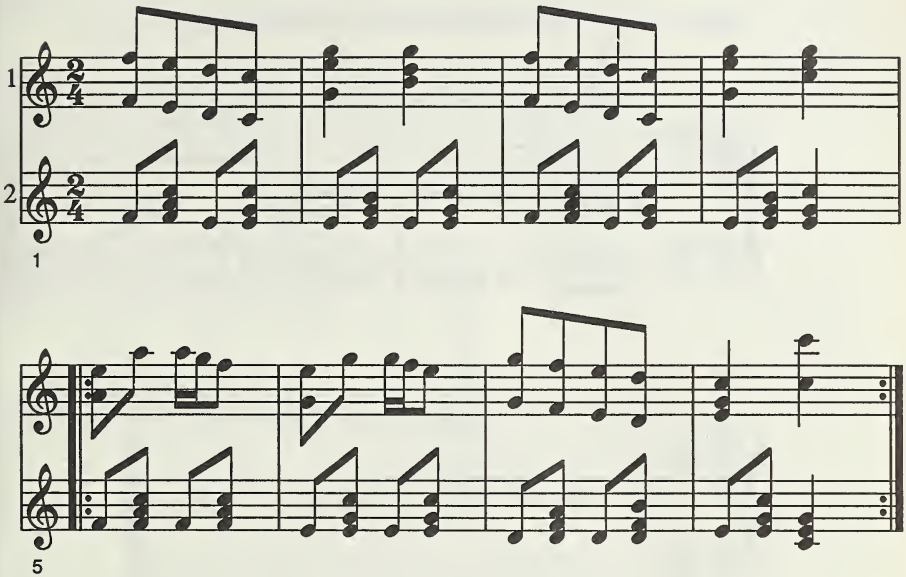

1
T D D T T D7
4
D7 T T T
1
4
1
і т.д.

5. Вправи на дві бандури

КАЗАВ МЕНІ БАТЬКО

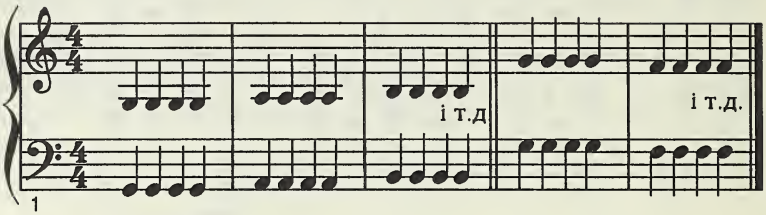


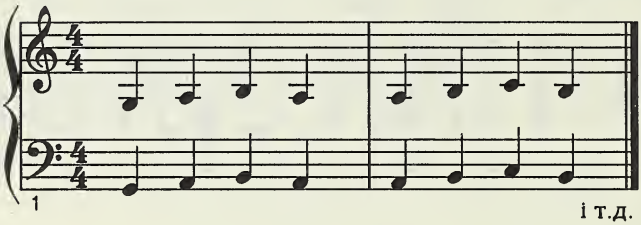
ЩИГЛИК ОЖЕНИВСЯ

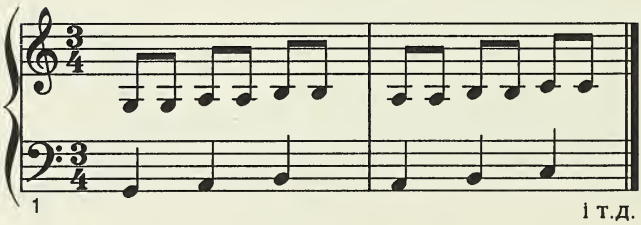


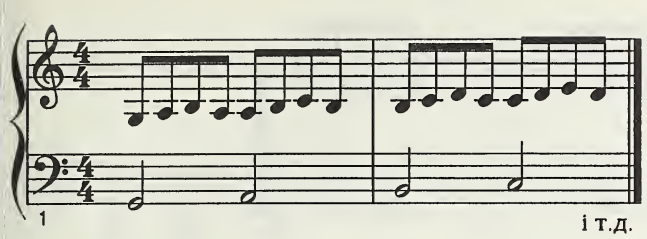
XIV. Вправи на обидві руки

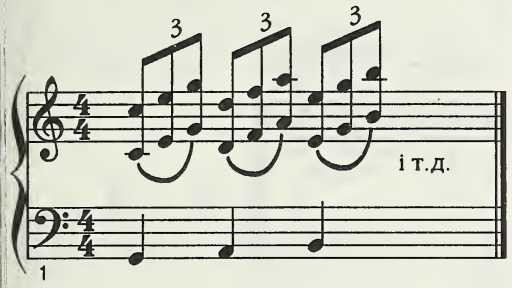
1. Права рука на приструнках, ліва рука на басах.

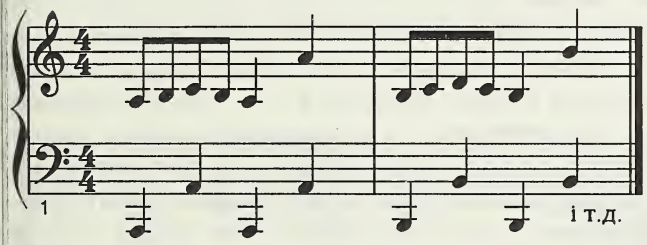


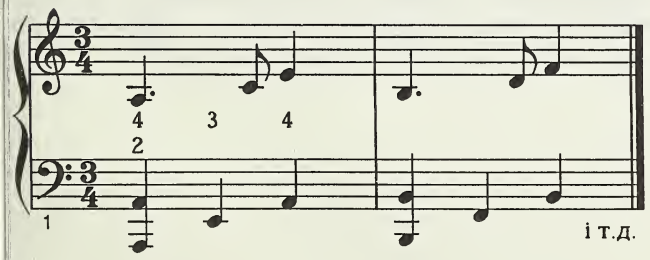


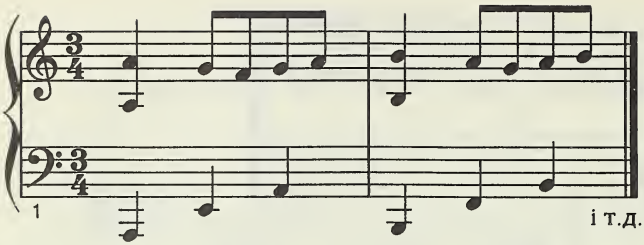


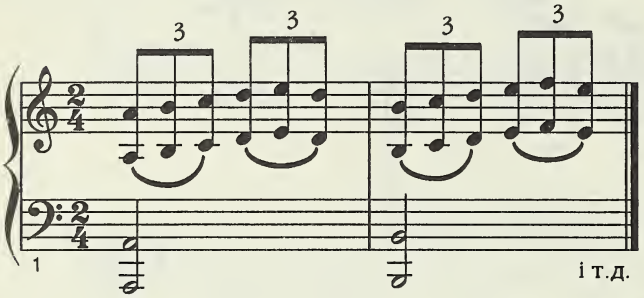

1
і т.д.


3
3
3
і т.д.
1


1
і т.д.


4
3
4
2
1
і т.д.



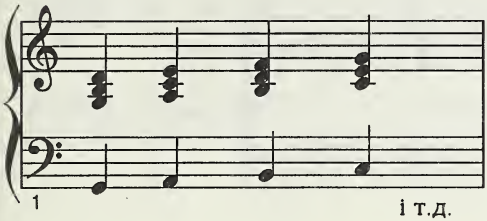


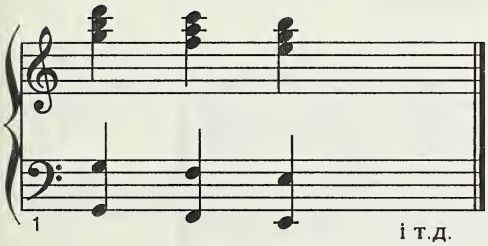
2. Акорди в пов'язанні з басами.

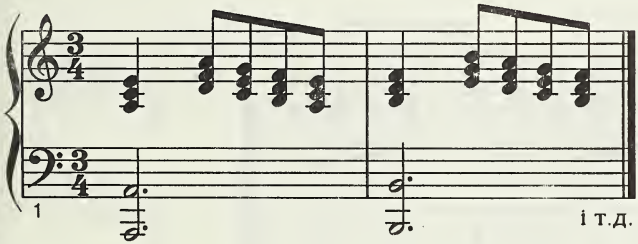
Акорд у своїй основній формі має басовий тон у своїй найнижчій ноті. Це і зветься основна позиція у відношенні до акорду. Права рука може брати на приструнках акорд у різних позиціях, але як довго бас занимає підставовий тон акорду, він залишається в *основному положенні.* Коли ж бас однозвучний з другим від долини тоном акорду (в його основному положенні), тоді це зветься *перше обернення або інверсія акорду.* У випадку, коли бас однозвучний з третім від долини тоном акорду, тоді це *друге обернення або інверсія акорду.* В дальшому може бути і третє обернення, коли бас однозвучний із четвертим тоном тетради.

Цих обернень акорду, що мають відношення до баса, не треба плутати з позиціями акордів, про які була мова в попередніх розділах.

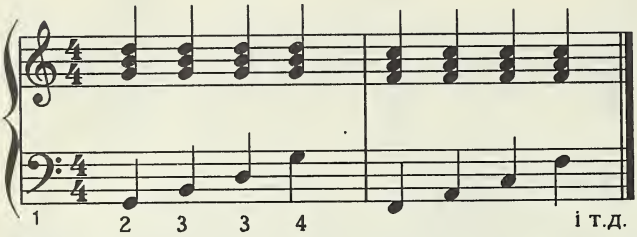
3. Основне положення тризвуку з басом у основному положенні.



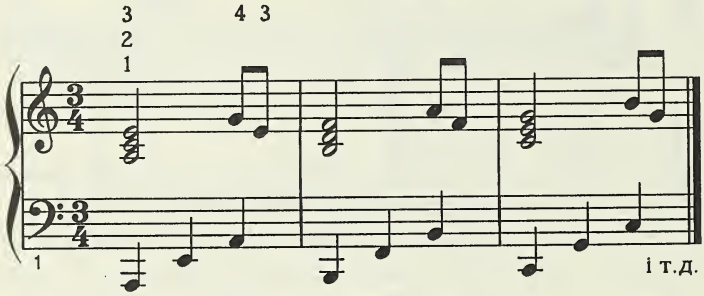


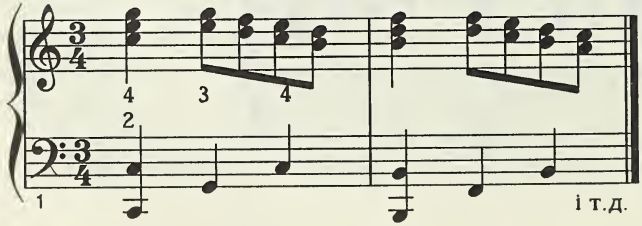


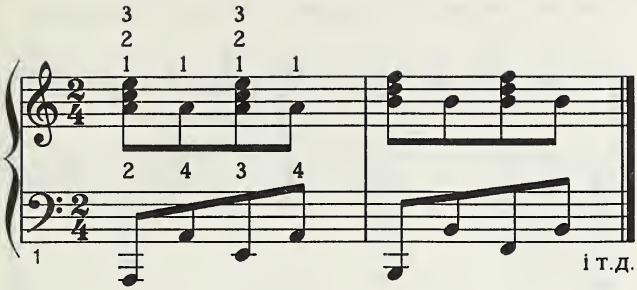
4. Основне положення тризвуку з різними положеннями баса.



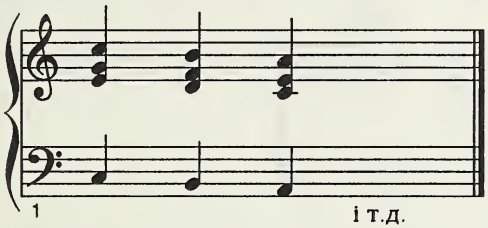
У першому такті G — основне положення баса, H — перше обернення, D — друге обернення і g — основне положення.

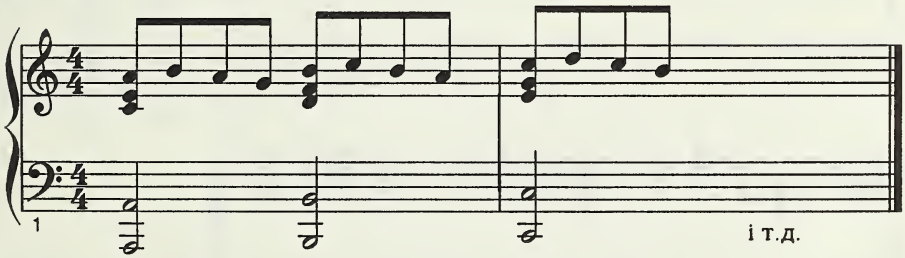




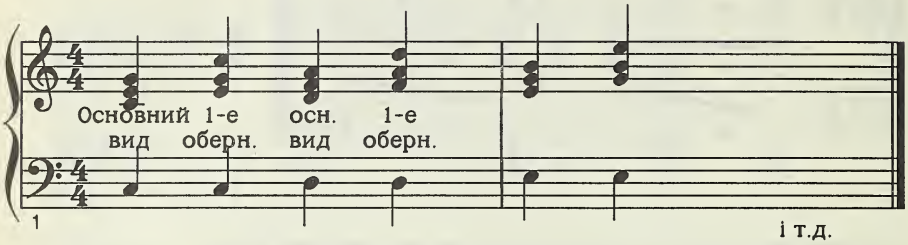


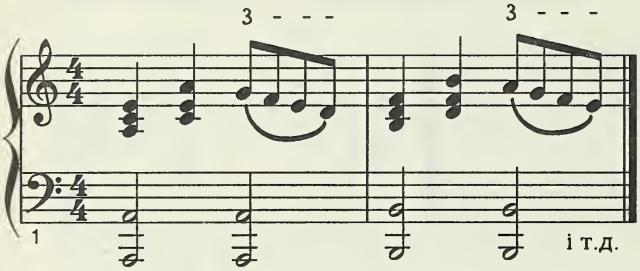
5. Перше обернення тризвуку з основним положенням баса.



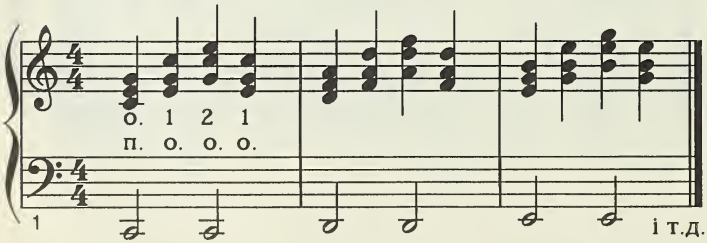


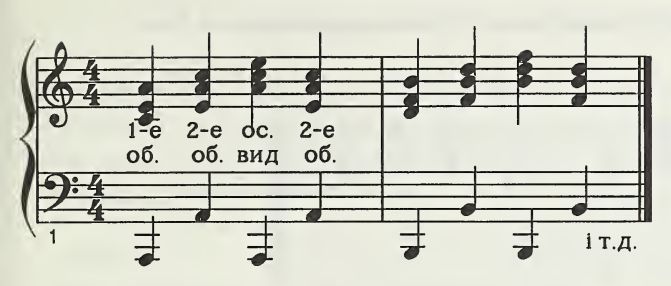
6. Основне положення та перше обернення тризвуку з басом у основному положенні.

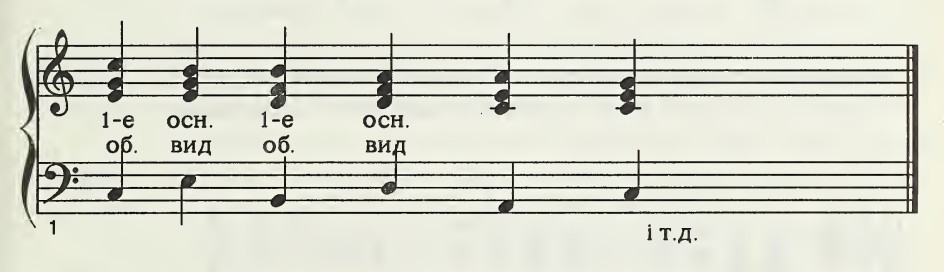


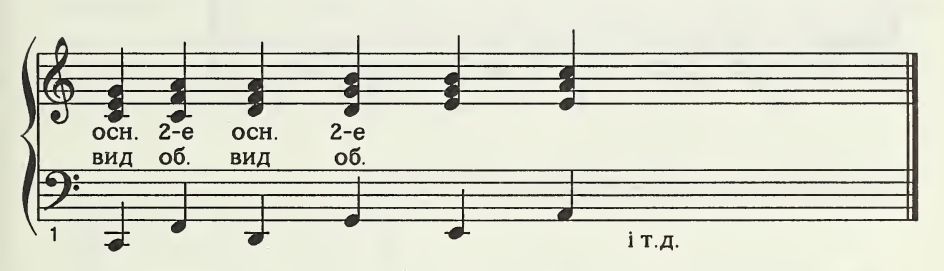


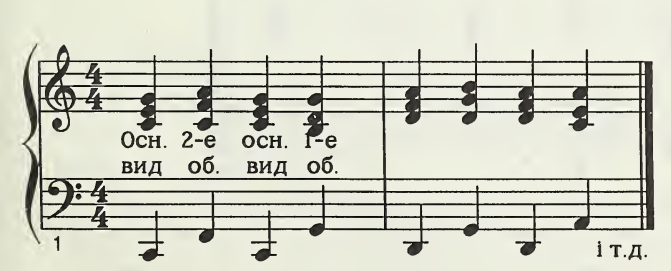
7. Три позиції тризвуку з басом у основному положенні.



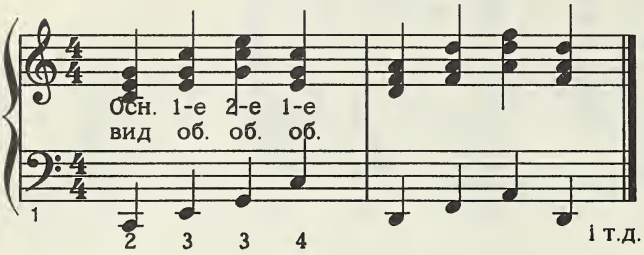

1-е 2-е ос. 2-е
об. об. вид об.
1
і т.д.


1-е осн. 1-е осн.
об. вид об. вид
1
і т.д.

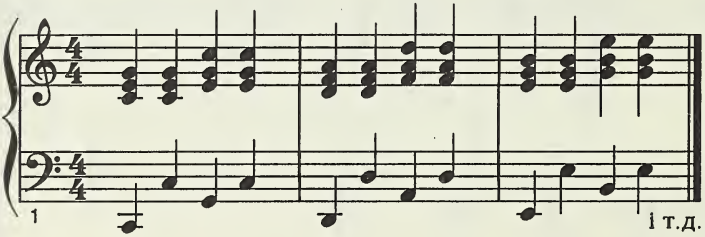

осн. 2-е осн. 2-е
вид об. вид об.
1
і т.д.


Осн. 2-е осн. 1-е
вид об. вид об.
1
і т.д.

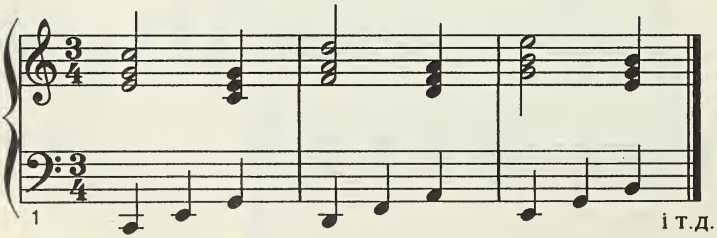
8. Три позиції тризвуку в поєднанні з різними положеннями баса.



Використати попередні вправи з основним положенням баса, додаючи обернуте положення баса напереміну з основним положенням.



Це вправа на т.зв. переміжний бас (див. § XVIII)



XV. Первинні тріяди в музичній фразі.

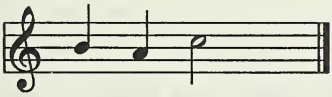
Найпростіша одиниця музичної форми це музична фраза, яку можна порівняти до віршової фрази в поезії. Крім своєї ритміки, музична фраза має свою елементарну мелодичну тематику, як також може мати свою особливу гармонічну структуру.

Поєднання двох фраз утворює музичний *період*, а зрівноважене поєднання двох музичних періодів становить т. зв. *пісенну форму*, що часто зустрічається в українській народній пісенності.

Як уже зазначено, тріяди побудовані на поодиноких ступенях гами мають статичний (пасивний) або активний (динамічний) характер, що заставляє їх рухатися в сторону гармонічного вирівняння, що завершується в тріоді на першому ступені гами (тоніка).

Цей поступовий рух та гармонічне пов'язання тріяд носить назву *каденція*. У вужчому розумінні слово «каденція» застосовується до закінчення музичної фрази, особливо *її кінцевих двох акордів*.

У західньоевропейській музиці раннього періоду в переході від середньовіччя в ренесанс у різних музичних школах того часу (одночасно з розвитком гармонії) виробились особиві закони, за якими будувалися каденції. Для прикладу, у бурґундській школі XV ст. обв'язувала каденційна форма VII-VI-I, тобто кінець музичної фрази мав мелодичний хід, що пов'язував тони H-A-C (у тональності C)[1].



1

Фляманд ська школа другої половини XV ст. (приблизно того ж періоду, що Леонардо да Вінчі та Рафаель у малярстві) формулю VII-VI-I уже замінила т. зв. «автентичною» (V-I) «плаґальною» (IV-I) та різними «модальними» каденціями.

Також древні кобзарські твори мають свої специфічні каденції, які можна спостерігати, особливо при закінченні періодів у думах, хоч справа гармонії та поліфонії в українській старовинній музиці — це окрема

---

[1] Насправді VII-VI-I є т.зв. каденція Ландіно. (АГ)

проблема, якої тут не заторкаємо.

У загальному, можна говорити про музичну фразу як чергу каденцій (переважно чотирьох), де остаточне розв'язання в останньому акорді має довше звучання від інших акордів фрази.

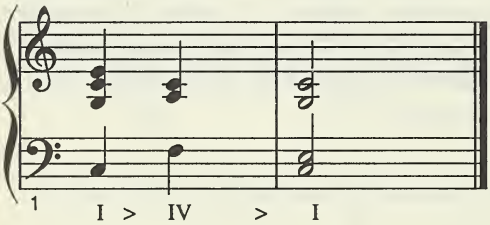
Каденції примінювані в музиці можна звести до трьох категорій:

1. *Повні* та *пів-каденції* (семікаденції),
2. *Досконалі* та *недосконалі,*
3. *Довершені* та *недовершені.*

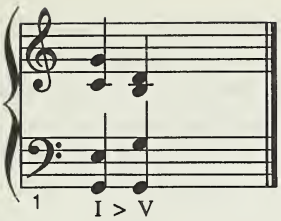
Врешті існує ще одна категорія каденцій, це *облудна* або *перервана* каденція.

Ще інші терміни вживаються для окреслення каденцій, але обговорення їх завели б нас поза межі нашої праці.

1. Повна каденція (та її протилежність *семікаденція*) відноситься до розв'язання акорду каденції. Коли розв'язання кінчається тонікою, тоді каденція *повна,* тобто наступило повне завершення динамічного неспокою попередніх акордів:

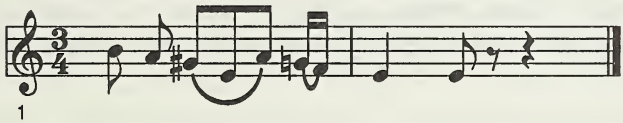


Коли ж акорд розв'язання будується не на тоніці, а на однім з «активних» елементів гами, як напр., V, II, IV, VI або III ступені, така каденція є *семікаденцією,* що має характер захованого незавершення й вимагає продовження руху.



Такі «задоволені» або «незадоволені» каденції беруть важливу участь у творенні вислову музичного твору, як це може посвідчити початок Ваґнерового прелюду до «Трістана й Ізольди».

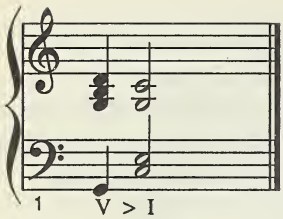
В українських народних піснях закінчення мелодичної структури нераз укладається по лінії півкаденції і це дає особливо багато експресивности таким пісням, як напр. «Ой попливи вутко».



2. Тоді, коли «повність» каденції відноситься до переходу на тоніку, як кінцевого продукту розв'язання, *досконалість* каденції відноситься до переходового *розв'язуючого акорду* каденції. У тому активність, так сказати, динамічне тяжіння цього акорду, визначає ступінь досконалости каденції. Найактивніша тріяда звукоряду - це, як відомо, *квінта*, отже акорд побудований на квінті, як передступінь розв'язання в тоніку, вважається досконалою каденцією.[2] Усі інші тріяди звукоряду менш активні від квінти і, вжиті як передступінь розв'язання, становлять «недосконалу» каденцію.

---

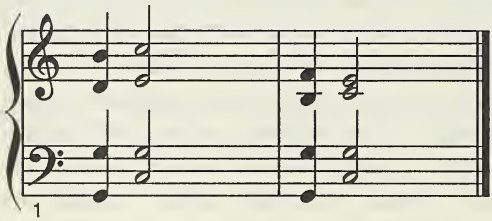
[2] Це ж і є «автентична» каденція флямандської школи, про яку була мова раніш. (АГ)



Досконала форма каденції дуже поширена в українській пісні та її бандурному супроводі. Про «квінтовість» древньої української музики була мова в перших розділах.

3. Довершеність каденції залежить від структурної активности каденційних акордів. Як уже згадувано, тризвук може виступати в різних позиціях, як теж у різних оберненнях баса. Ці трансфігурації структури акорду вносять більше або менше неспокою та незадоволення, що надає, у свою чергу, теж певну частку активности та динамічного тяжіння цілій каденції.

Таким чином, коли кінцева тріяда каденції виступає не в своїй основній, а в оберненій формі, така каденція окреслюється як *недовершена каденція.*



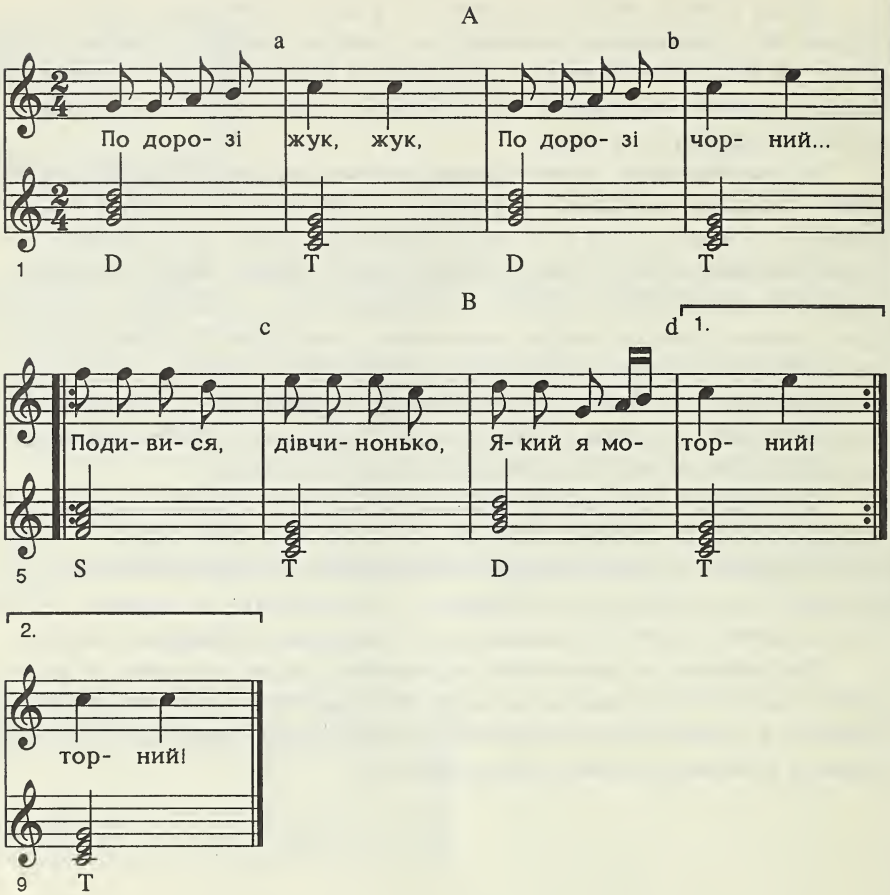
V → I	V_7 → I
Повна, досконала та довершена каденція	Повна, досконала та недовершена каденція

Ці три аспекти можуть виступати в різних комбінаціях. Врешті *«облудна»* або *«перервана» каденція,* що, замість тяжіти до тоніки, «блудить» у більш віддалені акорди, це перехідна форма, яку інколи вживається для введення модуляції в іншу тональність, або також для продовження кінцевої фрази у т.зв. codetta.

Як уже згадувано, пісенна форма, зокрема українська народна пісня, маючи своєрідну мелодичну структуру і дотримуючись окремих правил ритміки й симетрії, має теж свою гармонічну лінію, що стосується не тільки кінцевої каденції, але теж цілого засягу мелодії. Форми гармонізаційних та поліфонічних прийомів примінюваних в українській народній пісні, помимо простих засобів, незвичайно різноманітні та далекі від усякої стандартної заскорузлости. Бувало нераз, що композитори, застосовуючи гармонічні стандарти при гармонізації народної пісні, з якої підложжям вони були недостатньо обзнайомлені, таким чином замість вирощувати народне мистецтво в пісні, насправді його руйнували.

Коли зараз говоритимемо про певні стандарти та зразки гармонізацій народної пісні, це (підкреслюємо ще раз) не значить, що ці форми та стандарти одинокі, які рекомендуємо початкуючим модерним кобзарям у їхній роботі над репертуаром бандури. Ці «стандарти» та «зразки» — це тільки засоби потрібні на певному етапі опанування кобзарської техніки.

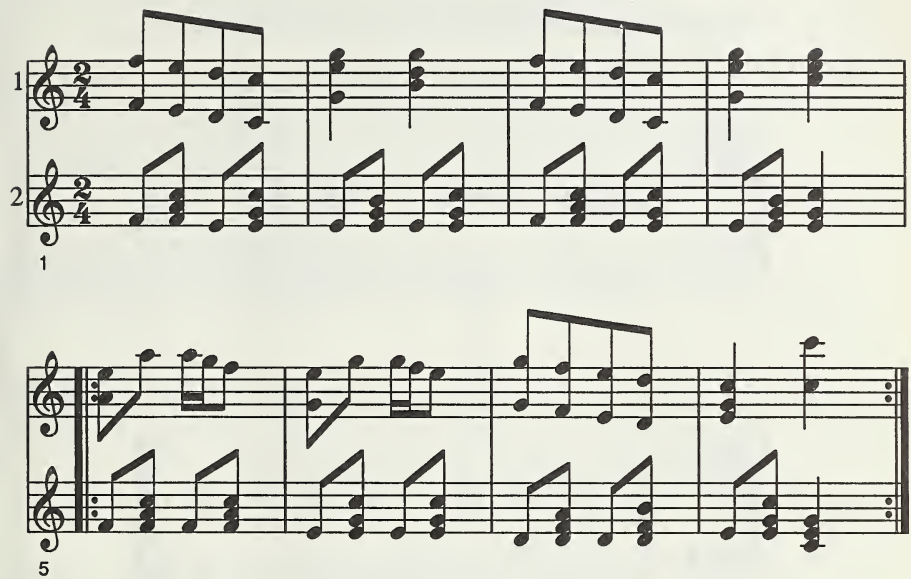
Приступаючи до практичних гармонічних вправ, візьмемо як зразок просту мелодію «По дорозі жук, жук», що складається з двох пісенних періодів (А, Б), кожен з яких складається з двох музичних фраз (a, b, c, d), зложених у свою чергу з двох тактів розміру 2/4.



Гармонізація цієї мелодії може проходити, як бачимо, за формулою домінанта → тоніка → домінанта → тоніка (V → I → V → I) у першій половині (першому періоді) пісні та субдомінанта → тоніка → домінанта → тоніка (IV → I → V → I) у другій половині. В обох фразах виступає досконала каденція.

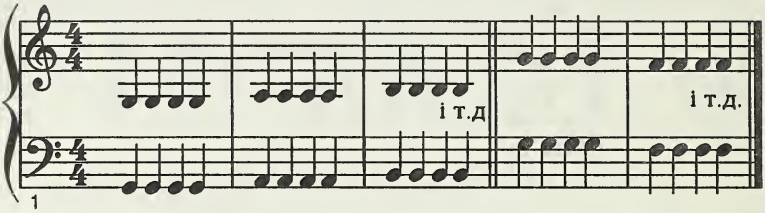
Таку й тим подібні формули гармонізації можна успішно застосувати в багатьох народних танкових мелодіях та жартівливих піснях, очевидно для урізноманітнення та прикрашення супроводу застосовуючи різні фігуральні надбудови основані на підставовій гармонічній лінії.

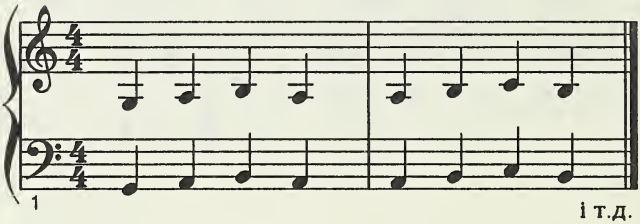
ЩИГЛИК ОЖЕНИВСЯ

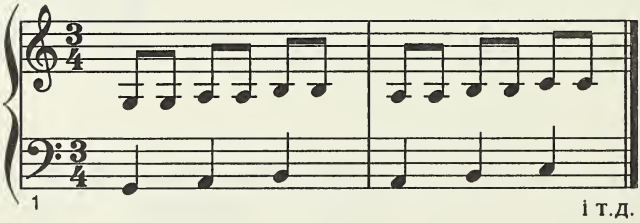


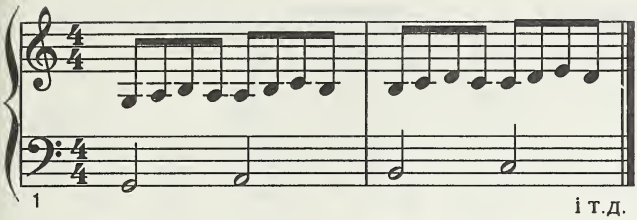
XIV. Вправи на обидві руки

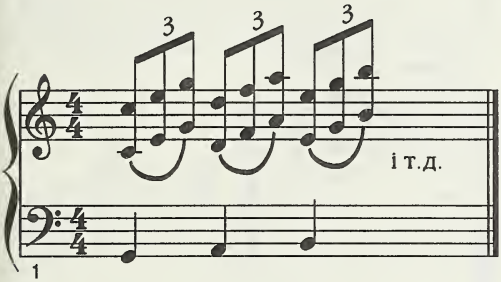
1. Права рука на приструнках, ліва рука на басах.

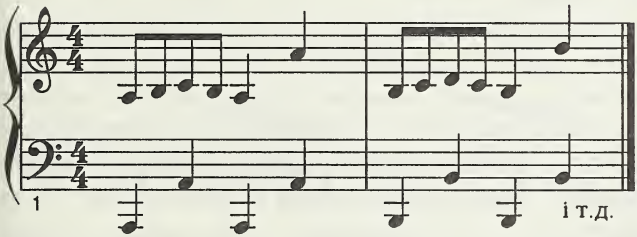


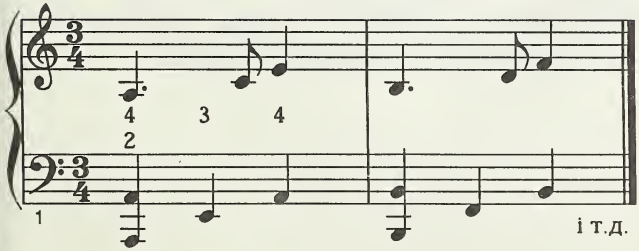


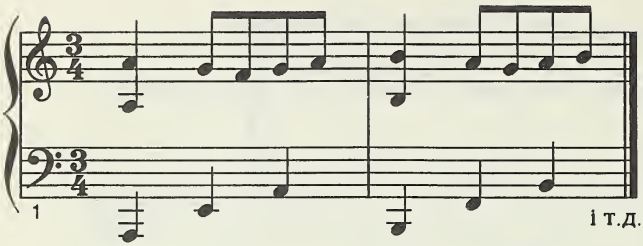


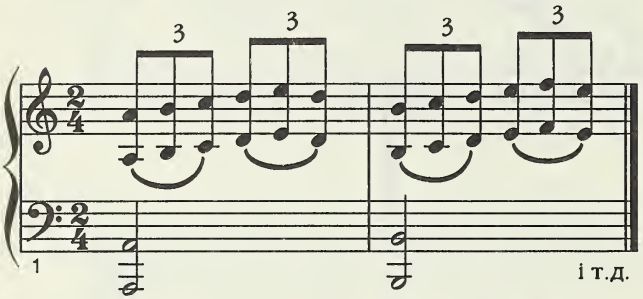

1
і т.д.


3
3
3
і т.д.
1


1
і т.д.


4 3 4
2
1
і т.д.



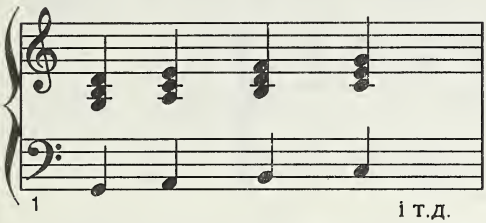


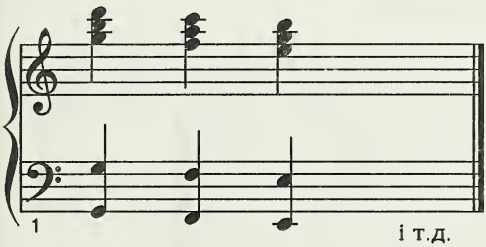
2. Акорди в пов'язанні з басами.

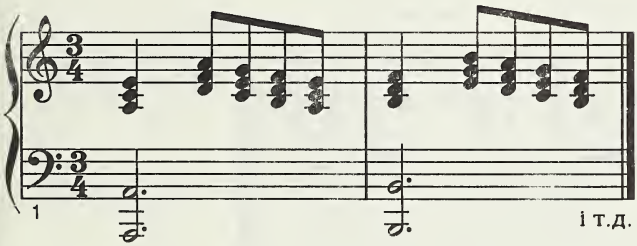
Акорд у своїй основній формі має басовий тон у своїй найнижчій ноті. Це і зветься основна позиція у відношенні до акорду. Права рука може брати на приструнках акорд у різних позиціях, але як довго бас занимає підставовий тон акорду, він залишається в *основному положенні.* Коли ж бас однозвучний з другим від долини тоном акорду (в його основному положенні), тоді це зветься *перше обернення або інверсія акорду.* У випадку, коли бас однозвучний з третім від долини тоном акорду, тоді це *друге обернення або інверсія акорду.* В дальшому може бути і третє обернення, коли бас однозвучний із четвертим тоном тетради.

Цих обернень акорду, що мають відношення до баса, не треба плутати з позиціями акордів, про які була мова в попередніх розділах.

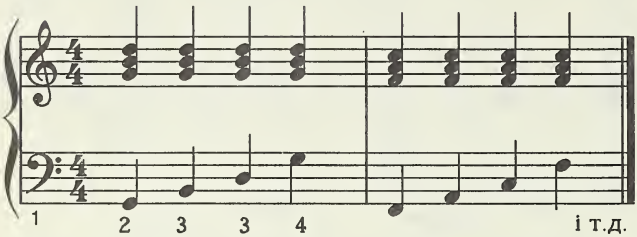
3. Основне положення тризвуку з басом у основному положенні.



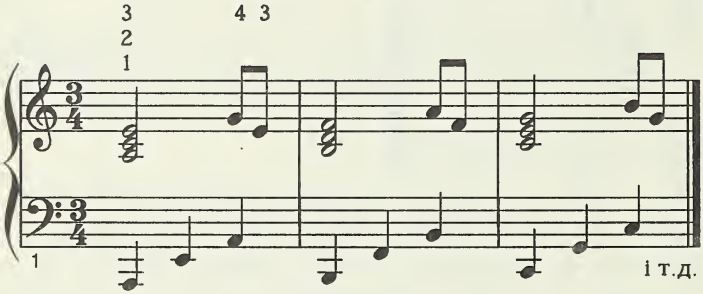


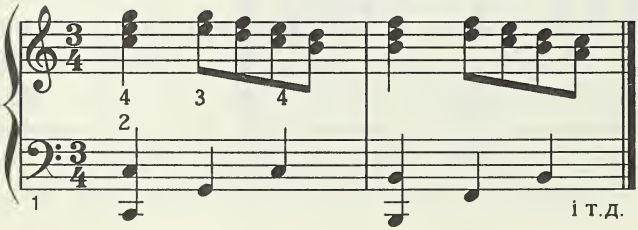


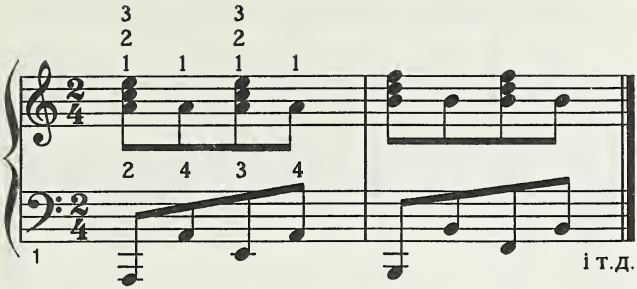
4. Основне положення тризвуку з різними положеннями баса.



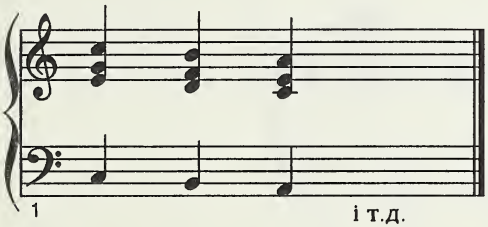
У першому такті G — основне положення баса, H — перше обернення, D — друге обернення і g — основне положення.

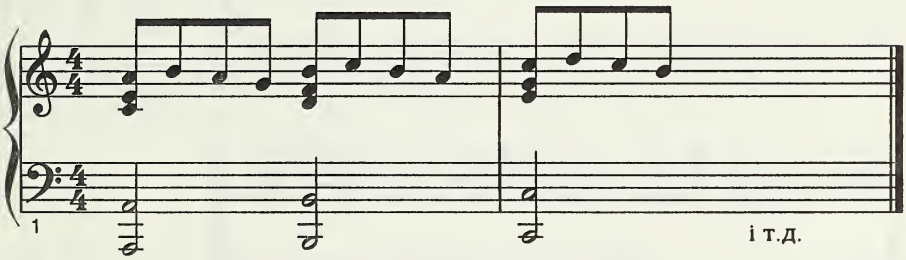




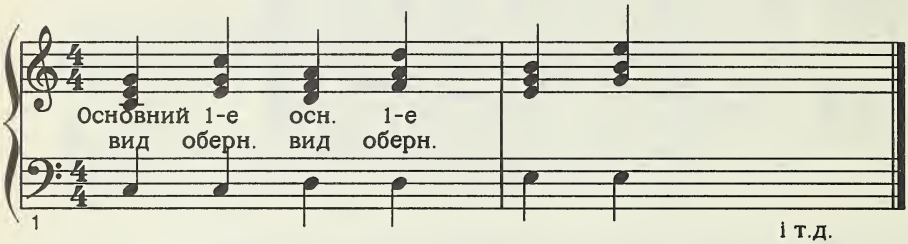


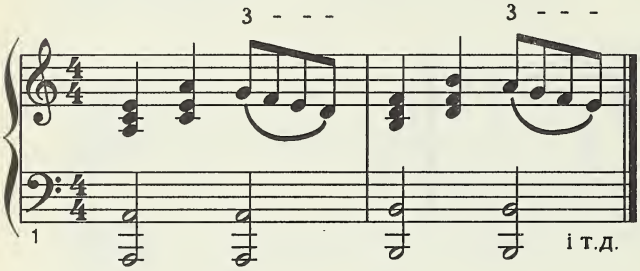
5. Перше обернення тризвуку з основним положенням баса.



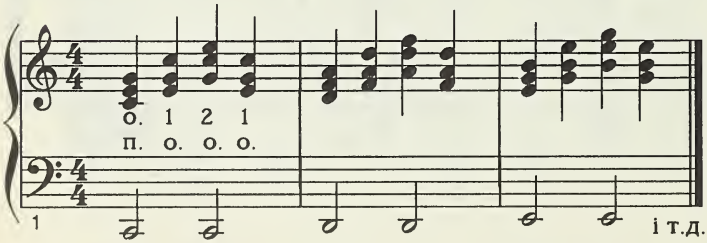


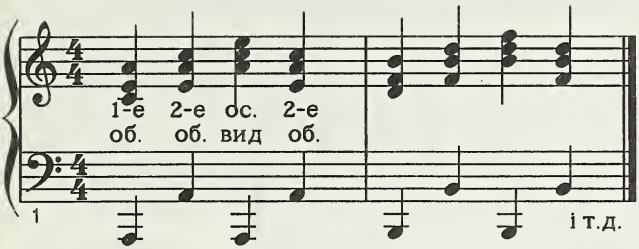
6. Основне положення та перше обернення тризвуку з басом у основному положенні.

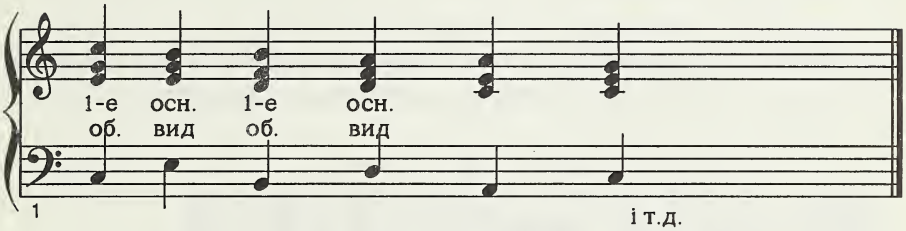


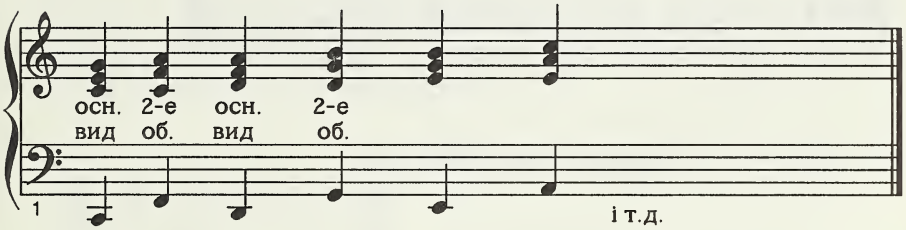


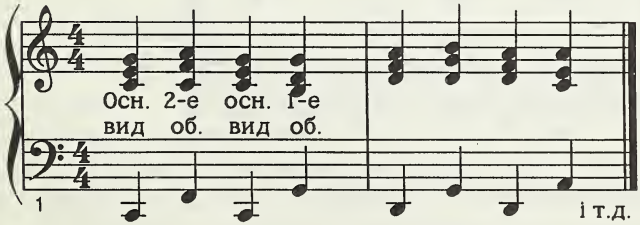
7. Три позиції тризвуку з басом у основному положенні.



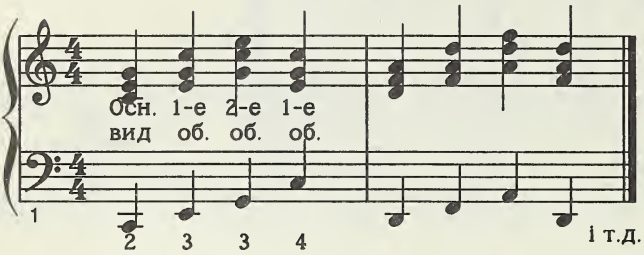

1-е 2-е ос. 2-е
об. об. вид об.
1
і т.д.


1-е осн. 1-е осн.
об. вид об. вид
1
і т.д.

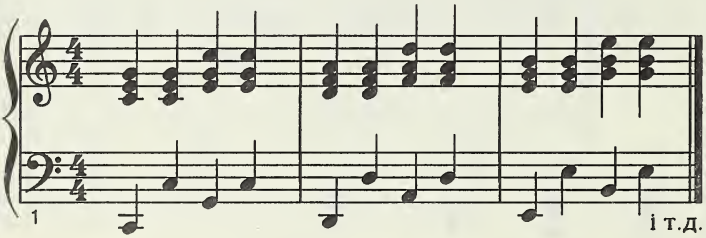

осн. 2-е осн. 2-е
вид об. вид об.
1
і т.д.


Осн. 2-е осн. 1-е
вид об. вид об.
1
і т.д.

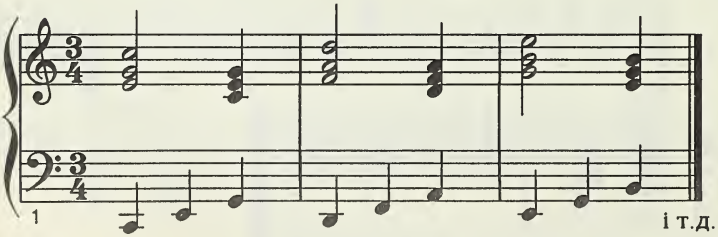
8. Три позиції тризвуку в поєднанні з різними положеннями баса.



Використати попередні вправи з основним положенням баса, додаючи обернуте положення баса напереміну з основним положенням.



Це вправа на т.зв. переміжний бас (див. § XVIII)



XV. Первинні тріяди в музичній фразі.

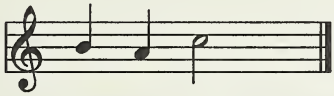
Найпростіша одиниця музичної форми це музична фраза, яку можна порівняти до віршової фрази в поезії. Крім своєї ритміки, музична фраза має свою елементарну мелодичну тематику, як також може мати свою особливу гармонічну структуру.

Поєднання двох фраз утворює музичний *період*, а зрівноважене поєднання двох музичних періодів становить т. зв. *пісенну форму*, що часто зустрічається в українській народній пісенності.

Як уже зазначено, тріяди побудовані на поодиноких ступенях гами мають статичний (пасивний) або активний (динамічний) характер, що заставляє їх рухатися в сторону гармонічного вирівняння, що завершується в тріоді на першому ступені гами (тоніка).

Цей поступовий рух та гармонічне пов'язання тріяд носить назву *каденція*. У вужчому розумінні слово «каденція» застосовується до закінчення музичної фрази, особливо *її кінцевих двох акордів*.

У західньоевропейській музиці раннього періоду в переході від середньовіччя в ренесанс у різних музичних школах того часу (одночасно з розвитком гармонії) виробились особиві закони, за якими будувалися каденції. Для прикладу, у бурґундській школі XV ст. обв'язувала каденційна форма VII-VI-I, тобто кінець музичної фрази мав мелодичний хід, що пов'язував тони Н-А-С (у тональності С)[1].



1

Флямандська школа другої половини XV ст. (приблизно того ж періоду, що Леонардо да Вінчі та Рафаель у малярстві) формулю VII-VI-I уже замінила т. зв. «автентичною» (V-I) «плаґальною» (IV-I) та різними «модальними» каденціями.

Також древні кобзарські твори мають свої специфічні каденції, які можна спостерігати, особливо при закінченні періодів у думах, хоч справа гармонії та поліфонії в українській старовинній музиці — це окрема

---

[1] Насправді VII-VI-I є т.зв. каденція Ландіно. (АГ)

проблема, якої тут не заторкаємо.

У загальному, можна говорити про музичну фразу як чергу каденцій (переважно чотирьох), де остаточне розв'язання в останньому акорді має довше звучання від інших акордів фрази.

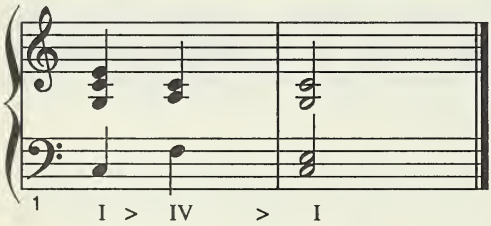
Каденції примінювані в музиці можна звести до трьох категорій:

1. *Повні* та *пів-каденції* (семікаденції),
2. *Досконалі* та *недосконалі,*
3. *Довершені* та *недовершені.*

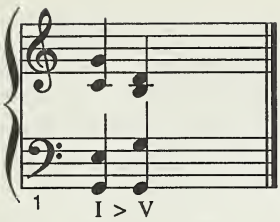
Врешті існує ще одна категорія каденцій, це *облудна* або *перервана* каденція.

Ще інші терміни вживаються для окреслення каденцій, але обговорення їх завели б нас поза межі нашої праці.

1. Повна каденція (та її протилежність *семікаденція*) відноситься до розв'язання акорду каденції. Коли розв'язання кінчається тонікою, тоді каденція *повна,* тобто наступило повне завершення динамічного неспокою попередніх акордів:

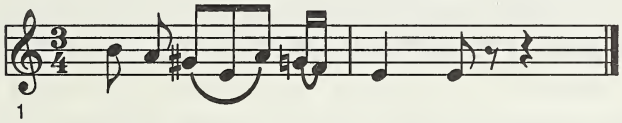


Коли ж акорд розв'язання будується не на тоніці, а на однім з «активних» елементів гами, як напр., V, II, IV, VI або III ступені, така каденція є *семікаденцією,* що має характер захованого незавершення й вимагає продовження руху.



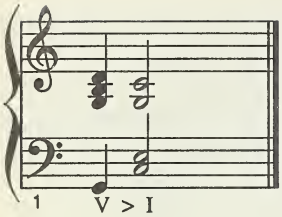
Такі «задоволені» або «незадоволені» каденції беруть важливу участь у творенні вислову музичного твору, як це може посвідчити початок Ваґнерового прелюду до «Трістана й Ізольди».

В українських народних піснях закінчення мелодичної структури нераз укладається по лінії півкаденції і це дає особливо багато експресивности таким пісням, як напр. «Ой попливи вутко».



2. Тоді, коли «повність» каденції відноситься до переходу на тоніку, як кінцевого продукту розв'язання, *досконалість* каденції відноситься до переходового *розв'язуючого акорду* каденції. У тому активність, так сказати, динамічне тяжіння цього акорду, визначає ступінь досконалости каденції. Найактивніша тріяда звукоряду - це, як відомо, *квінта,* отже акорд побудований на квінті, як передступінь розв'язання в тоніку, вважається досконалою каденцією.[2] Усі інші тріяди звукоряду менш активні від квінти і, вжиті як передступінь розв'язання, становлять «недосконалу» каденцію.

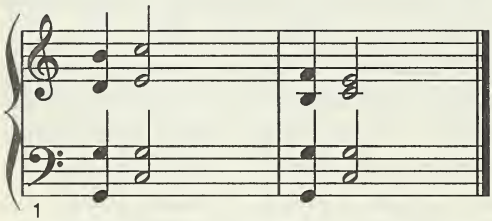
[2] Це ж і є «автентична» каденція флямандської школи, про яку була мова раніш. (АГ)



Досконала форма каденції дуже поширена в українській пісні та її бандурному супроводі. Про «квінтовість» древньої української музики була мова в перших розділах.

3. Довершеність каденції залежить від структурної активности каденційних акордів. Як уже згадувано, тризвук може виступати в різних позиціях, як теж у різних оберненнях баса. Ці трансфігурації структури акорду вносять більше або менше неспокою та незадоволення, що надає, у свою чергу, теж певну частку активности та динамічного тяжіння цілій каденції.

Таким чином, коли кінцева тріяда каденції виступає не в своїй основній, а в оберненій формі, така каденція окреслюється як *недовершена каденція.*



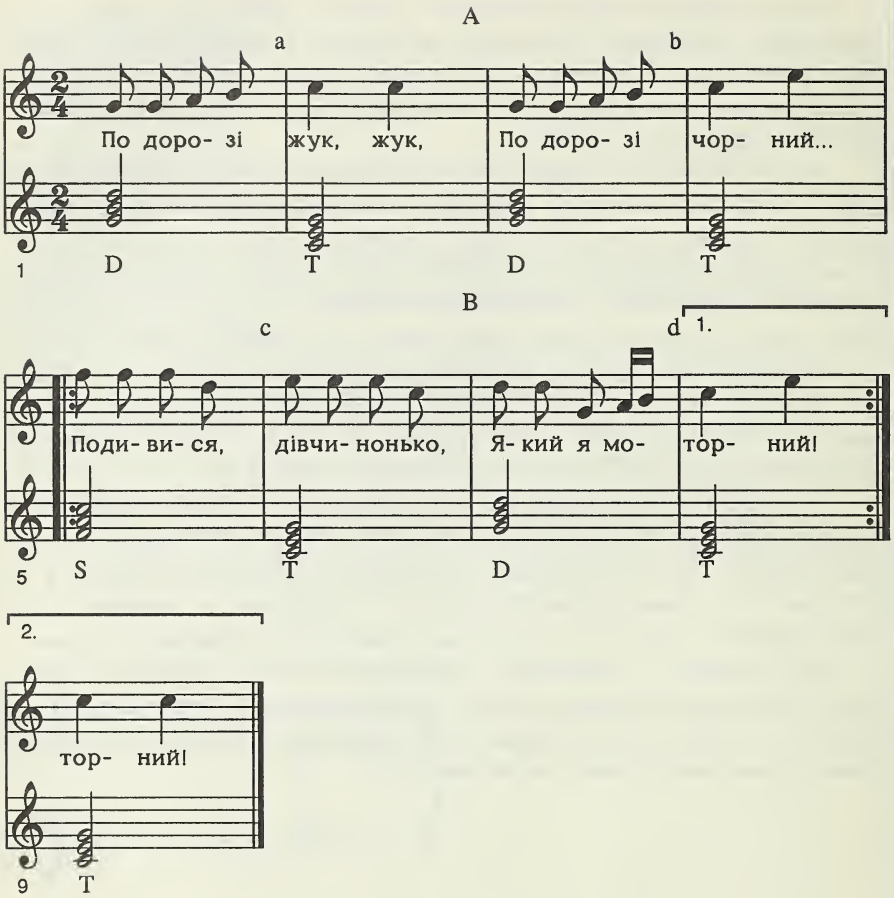
V → I	V_7 → I
Повна, досконала та довершена каденція	Повна, досконала та недовершена каденція

Ці три аспекти можуть виступати в різних комбінаціях. Врешті *«облудна»* або *«перервана» каденція,* що, замість тяжіти до тоніки, «блудить» у більш віддалені акорди, це перехідна форма, яку інколи вживається для введення модуляції в іншу тональність, або також для продовження кінцевої фрази у т.зв. codetta.

Як уже згадувано, пісенна форма, зокрема українська народна пісня, маючи своєрідну мелодичну структуру і дотримуючись окремих правил ритміки й симетрії, має теж свою гармонічну лінію, що стосується не тільки кінцевої каденції, але теж цілого засягу мелодії. Форми гармонізаційних та поліфонічних прийомів примінюваних в українській народній пісні, помимо простих засобів, незвичайно різноманітні та далекі від усякої стандартної заскорузлости. Бувало нераз, що композитори, застосовуючи гармонічні стандарти при гармонізації народної пісні, з якої підложжям вони були недостатньо обзнайомлені, таким чином замість вирощувати народне мистецтво в пісні, насправді його руйнували.

Коли зараз говоритимемо про певні стандарти та зразки гармонізацій народної пісні, це (підкреслюємо ще раз) не значить, що ці форми та стандарти одинокі, які рекомендуємо початкуючим модерним кобзарям у їхній роботі над репертуаром бандури. Ці «стандарти» та «зразки» — це тільки засоби потрібні на певному етапі опанування кобзарської техніки.

Приступаючи до практичних гармонічних вправ, візьмемо як зразок просту мелодію «По дорозі жук, жук», що складається з двох пісенних періодів (А, Б), кожен з яких складається з двох музичних фраз (a, b, c, d), зложених у свою чергу з двох тактів розміру 2/4.



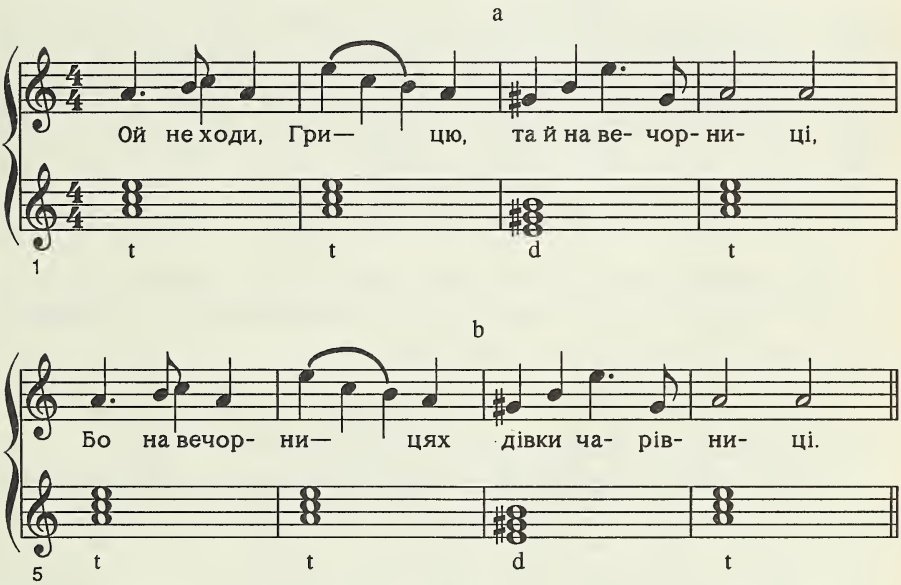
Гармонізація цієї мелодії може проходити, як бачимо, за формулою домінанта → тоніка → домінанта → тоніка (V → I → V → I) у першій половині (першому періоді) пісні та субдомінанта → тоніка → домінанта → тоніка (IV → I → V → I) у другій половині. В обох фразах виступає досконала каденція.

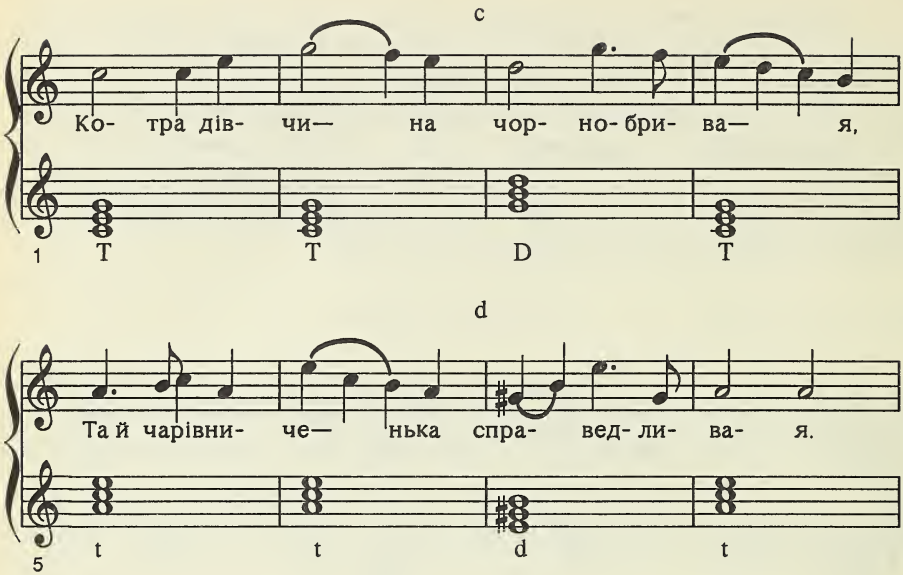
Таку й тим подібні формули гармонізації можна успішно застосувати в багатьох народних танкових мелодіях та жартівливих піснях, очевидно для урізноманітнення та прикрашення супроводу застосовуючи різні фігуральні надбудови основані на підставовій гармонічній лінії.

Однак у більшості кобзарських пісень та п'єс нові стандартизовані формули не можуть задовільнити усіх музичних потерб. Для того стосуються різні особливі гармонічні поєднання.

Щоб переломити монотонність однієї тональности з її ограниченими акордовими засобами, українська народна пісня часто вживає переходи в рівнобічну мінорну гаму та переключуючись знов на мажорну у відповідних музичних фразах пісні. Прикладом такої формули може бути пісня «Ой не ходи, Грицю» або «Їхав козак за Дунай».

ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ



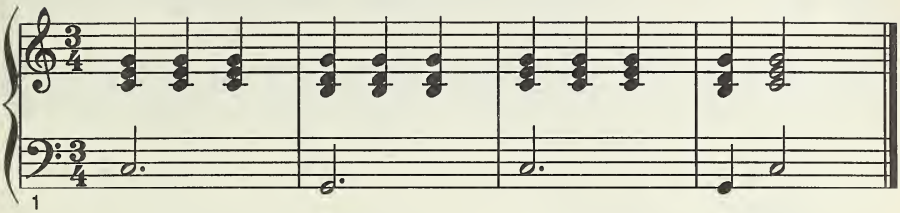


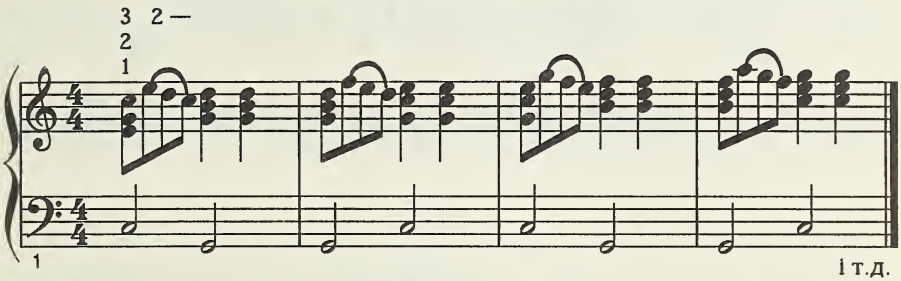
Розглядаючи мелодію «Ой не ходи, Грицю», бачимо чотири фрази a, b, c, d (по чотири такти 4/4) укладені в два періоди (a, b) та (c, d). У спрощеному гармонічному супроводі бачимо фомулу (T, T, D, T) у мінорі в обох фразах першого періоду. У другому періоді маємо подібне угрупування (T, T, D, T) в обох фразах, але характерно, що перша фраза є в паралельному мажорі до другої, що повертає до первісного мінору.

Такий перехід до паралельного мінору значно відсвіжує мелодію та дає більше можливостей для виконавця. Не завжди народна пісня йде такими простими лініями, як у пісні «Ой не ходи, Грицю», як це будемо часто спостерігати в бандурних супроводах народних пісень.

Для такого роду п'єс, де мажор переплетений паралельним мінором, існує особливий бандурний стрій, що зветься *жалібний*. У транспонованій бандурі був лише один жалібний стрій, що стосувався гами C-dur, з підвищеним g на gis у першій октаві приструнків для утворення увідного тону для гармонічного мінору. Насправді в ритяжковій хроматизованій бандурі маємо *різні* жалібні строї відповідно до основного строю, де перестроюється увідний тон мінорної гами в першій октаві приструнків.

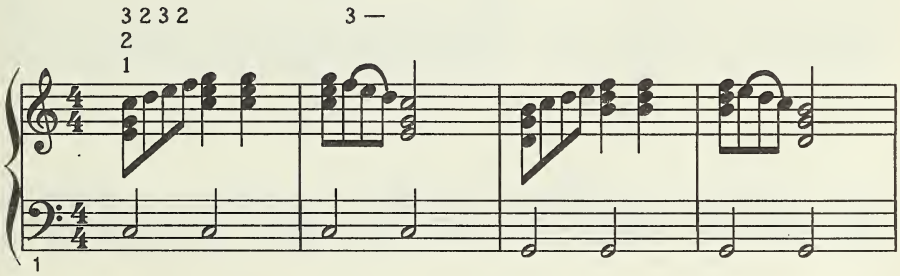
XVI. Дальші вправи з об'єму ходу тріяд.

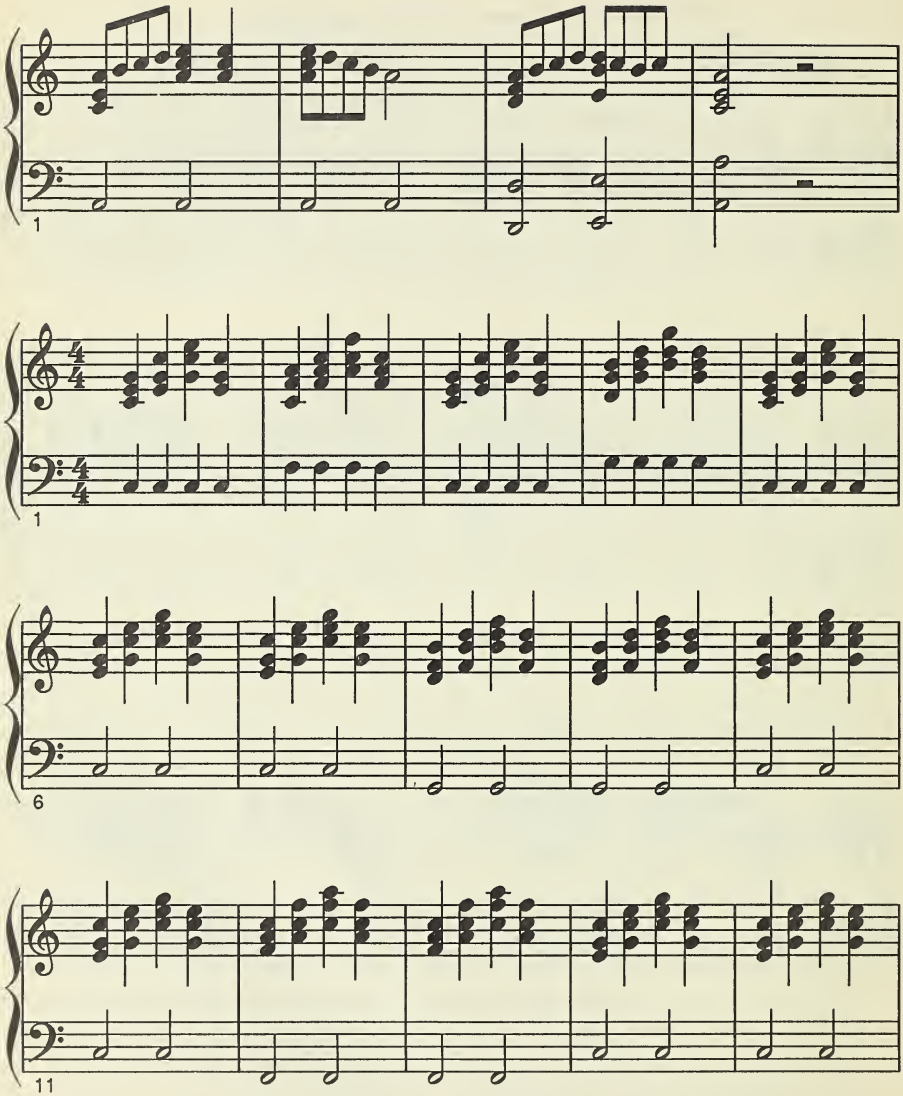


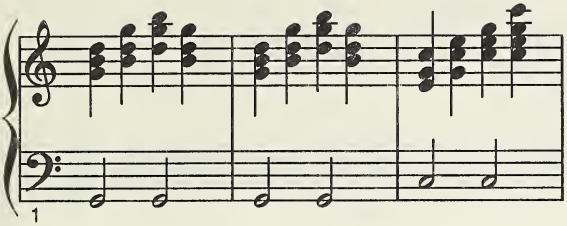


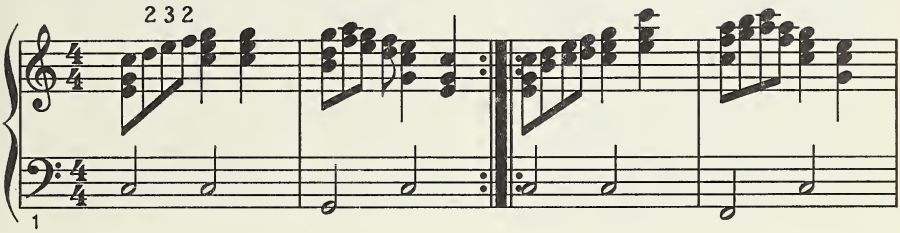
і т.д.

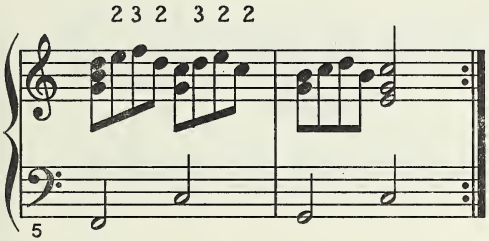
Від початку, на октаву вище і т.д.



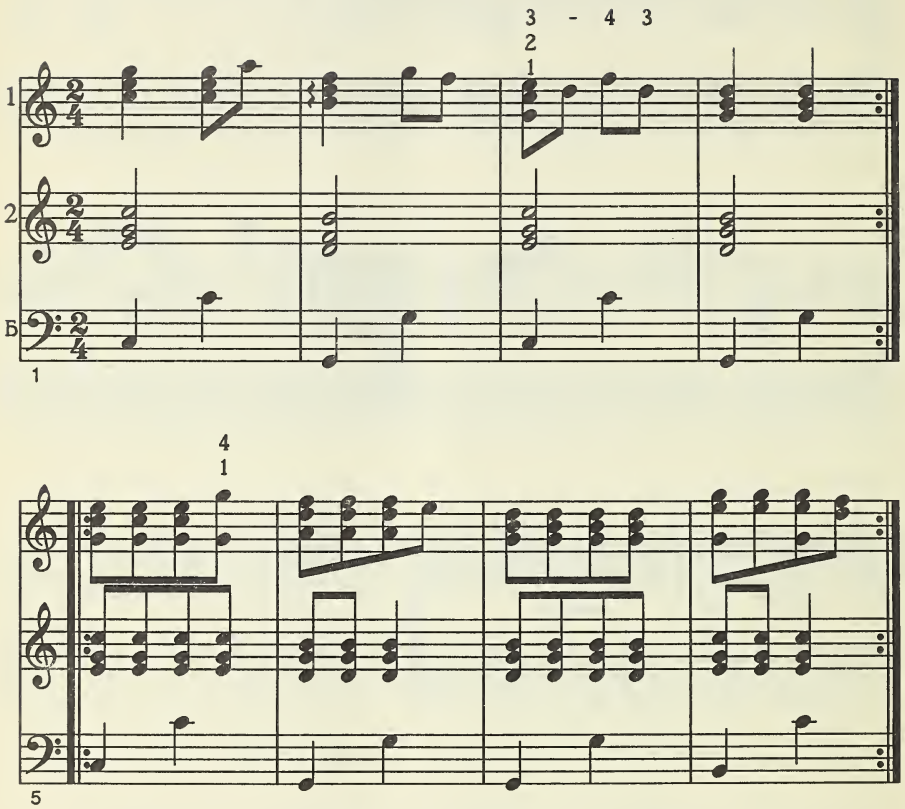

1
1
6
11

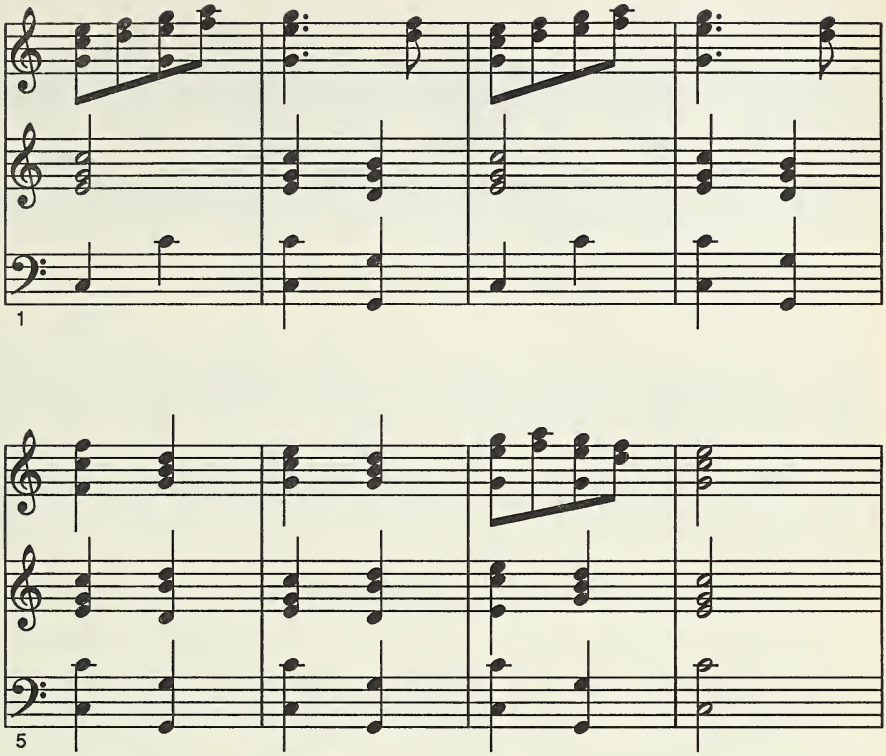

1


2 3 2
1

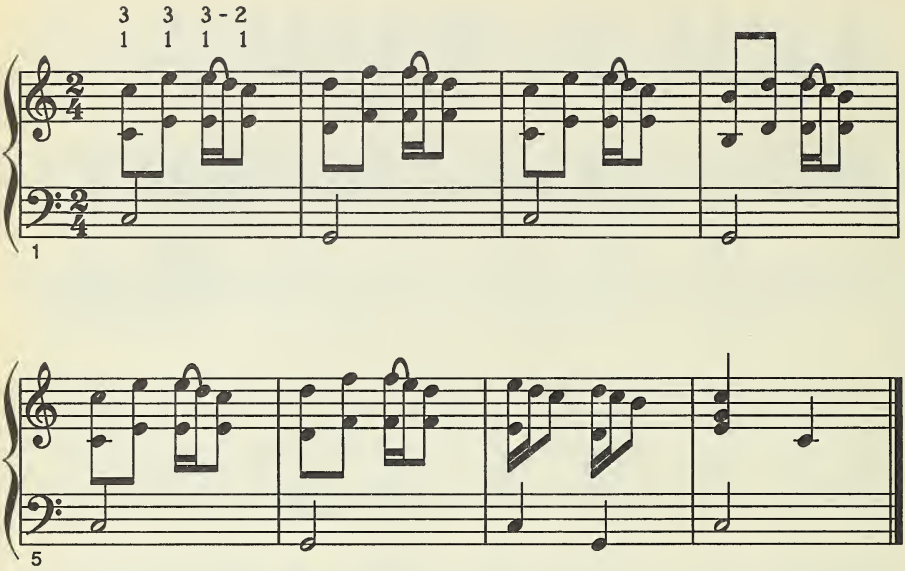

2 3 2 3 2 2
5

КОЛЯДКА



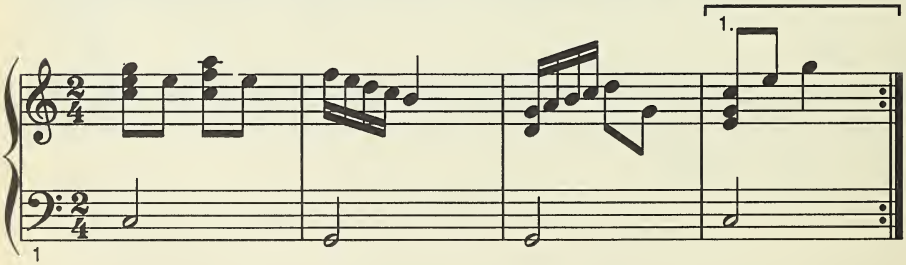


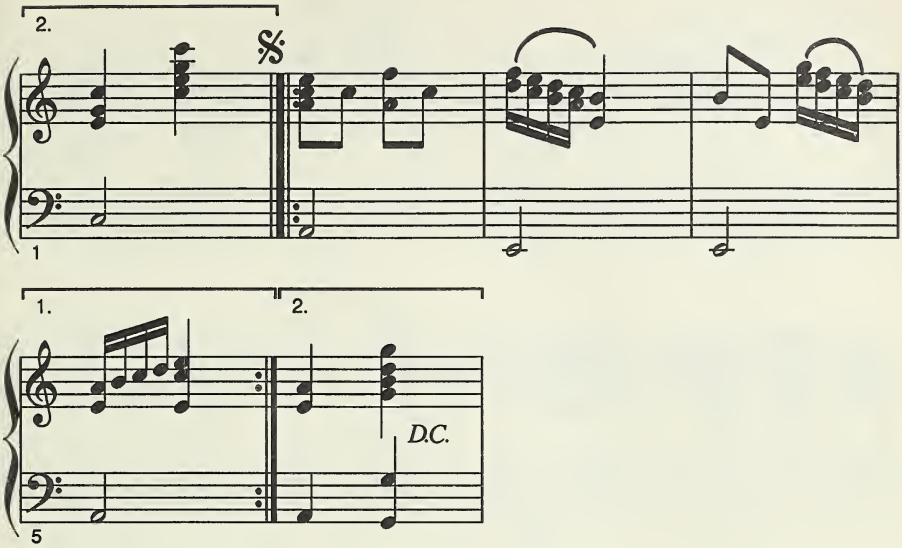
Ця вправа написана для двох бандур (1 і 2). Бас (Б) однаковий в обох бандурних партіях. Цей спосіб писання вправ для двох бандур будемо вживати й у майбутньому.



ТАНОК

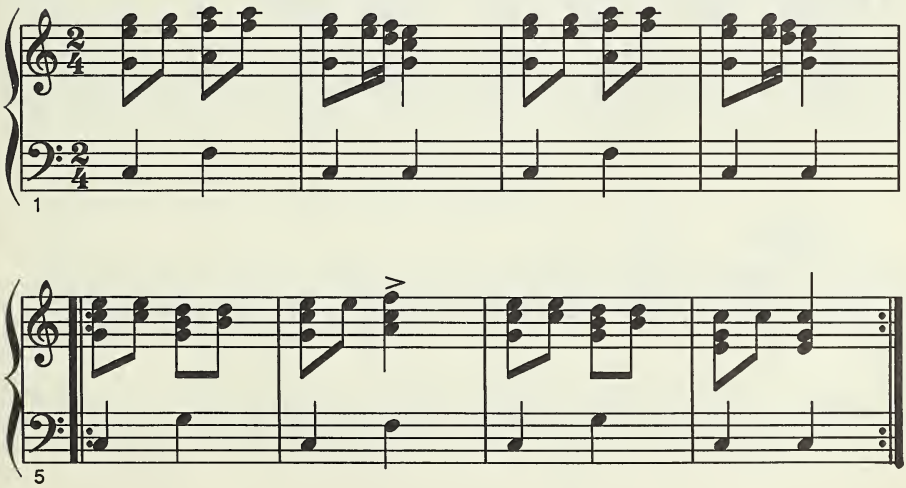
Етюд





ПРО БІДУ

Allegretto Варіянт №1



Пригра №1

Пригра №2

1

Варіянт №2

5

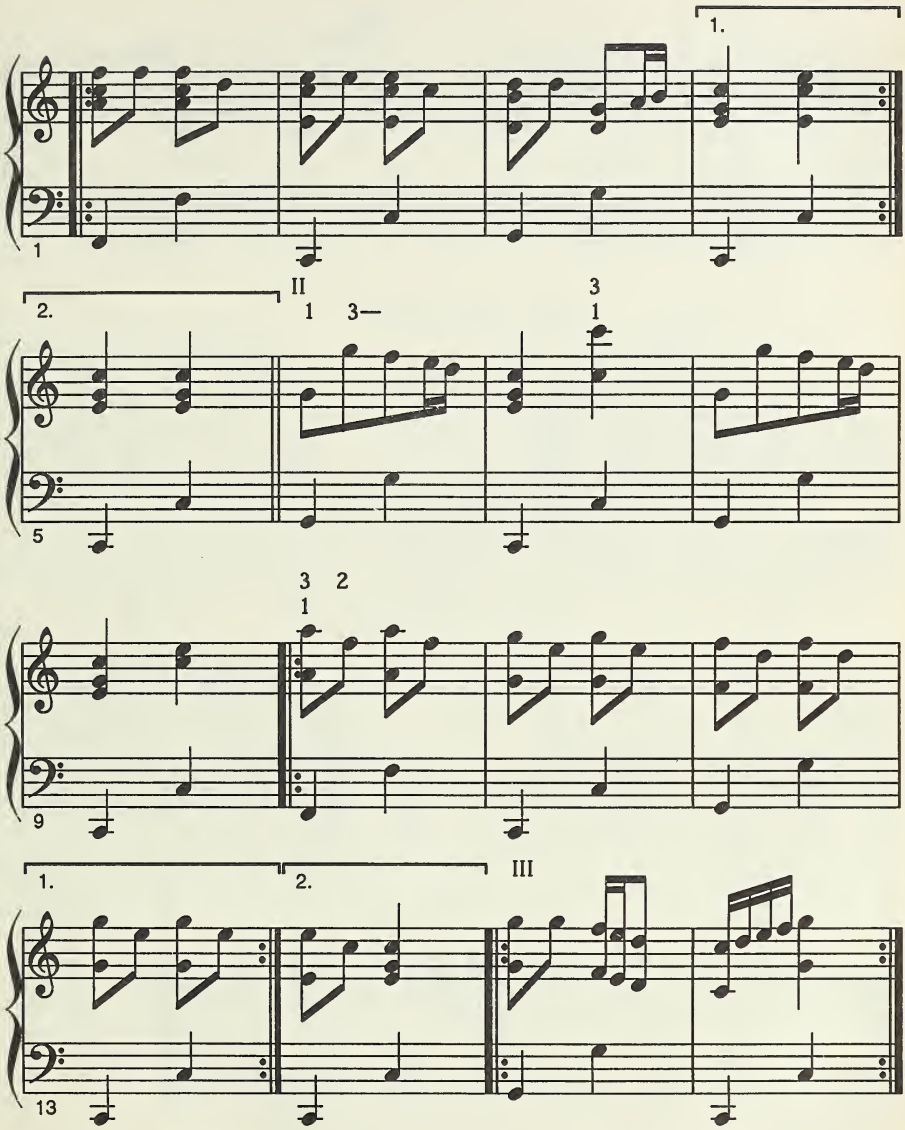
9

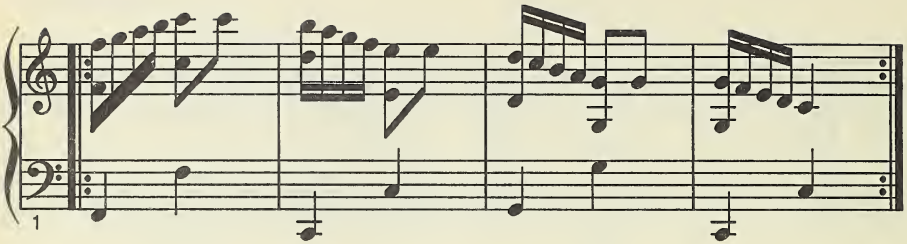
ПО ДОДОЗІ ЖУК

I

Allegretto

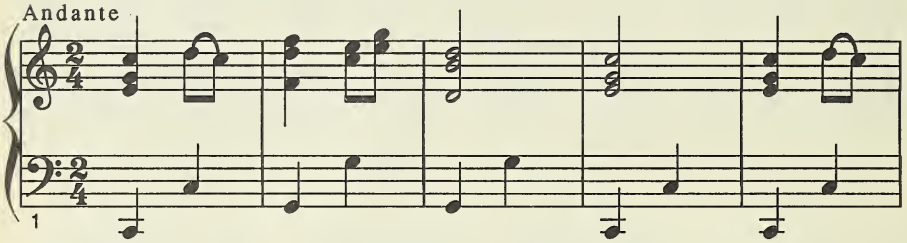
1

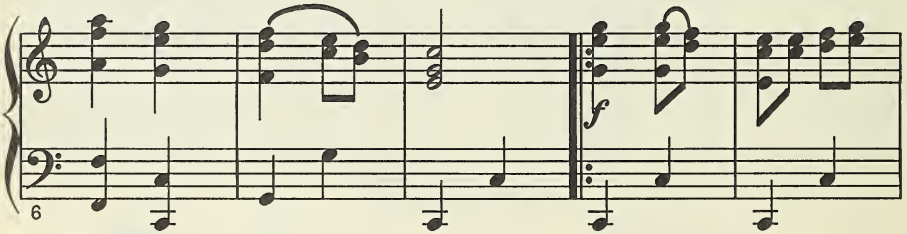

1.
1
2.
II
1 3—
3
1
5
3 2
1
9
1.
2.
III
13

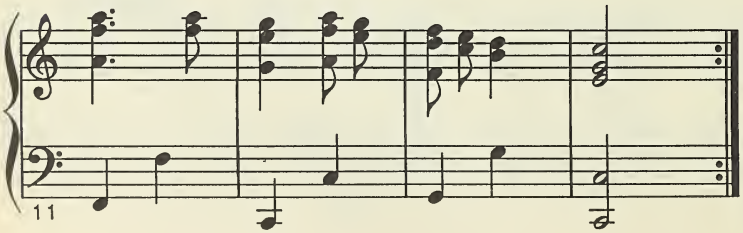


ОЙ У ПОЛІ ВИШНЯ

Ю. Сінгалевич







ОЙ ПИЛА, ПИЛА

Moderato

1

1. 2.

6

ХАРКІВСЬКИЙ ТАНОК

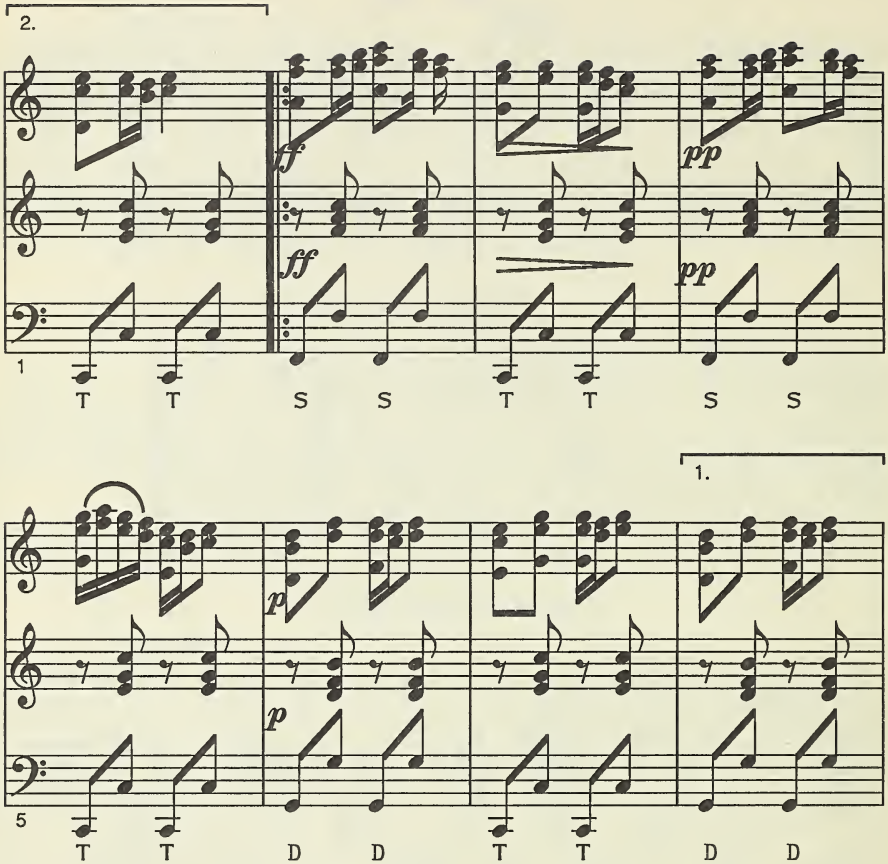
К. Місевич

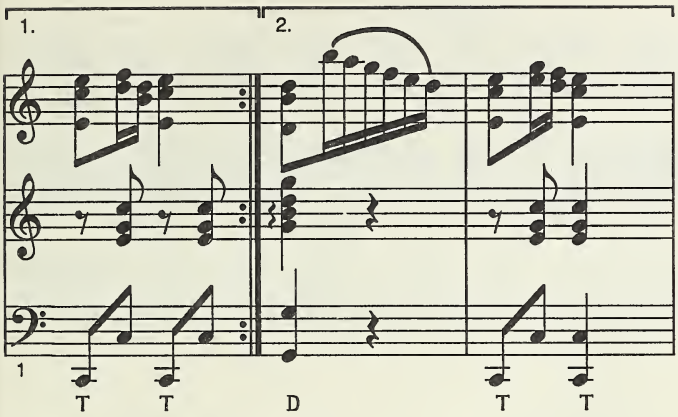
Allegretto

1. 1.

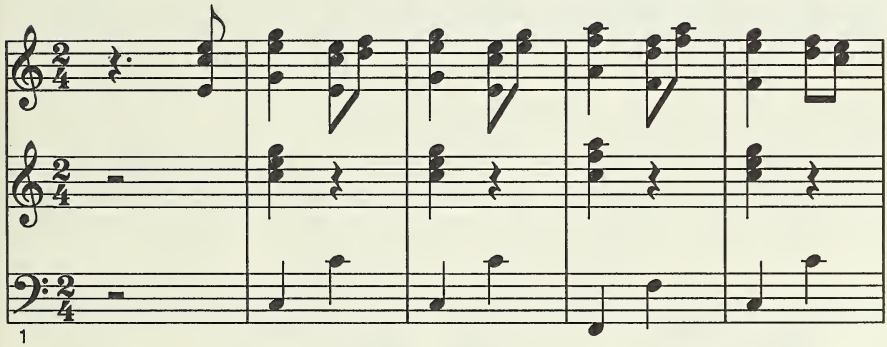
1 2 Б

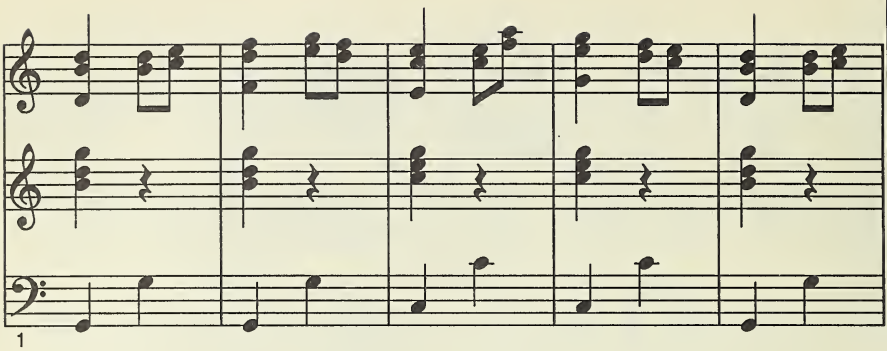
T S T T D D T T

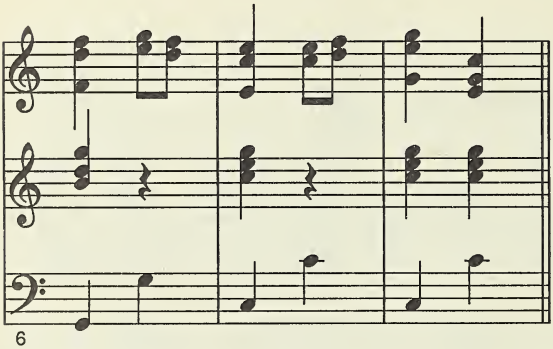

2.
ff
ff
pp
pp
1
T T S S T T S S
1.
p
p
5
T T D D T T D D



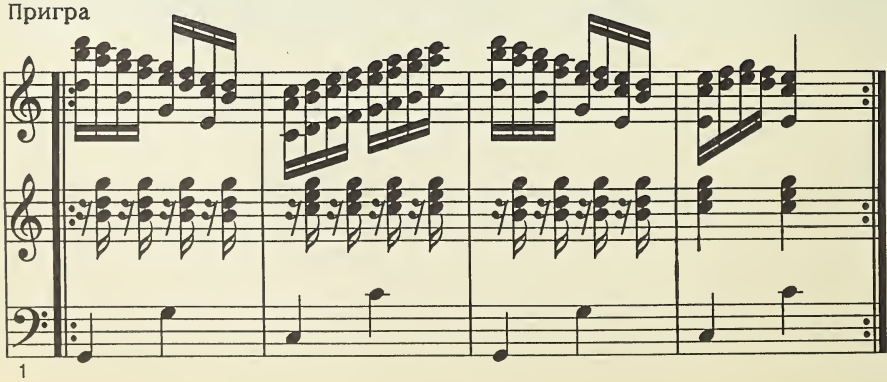
ДОЗВОЛЬ МЕНІ, МАТИ





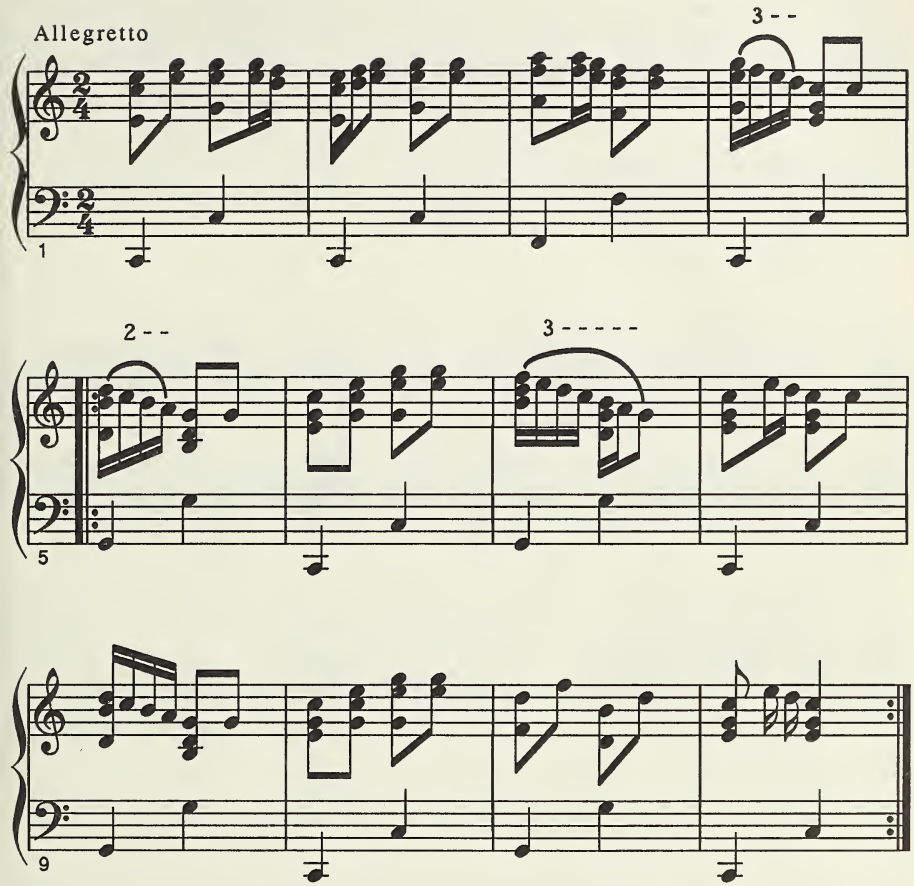


Пригра

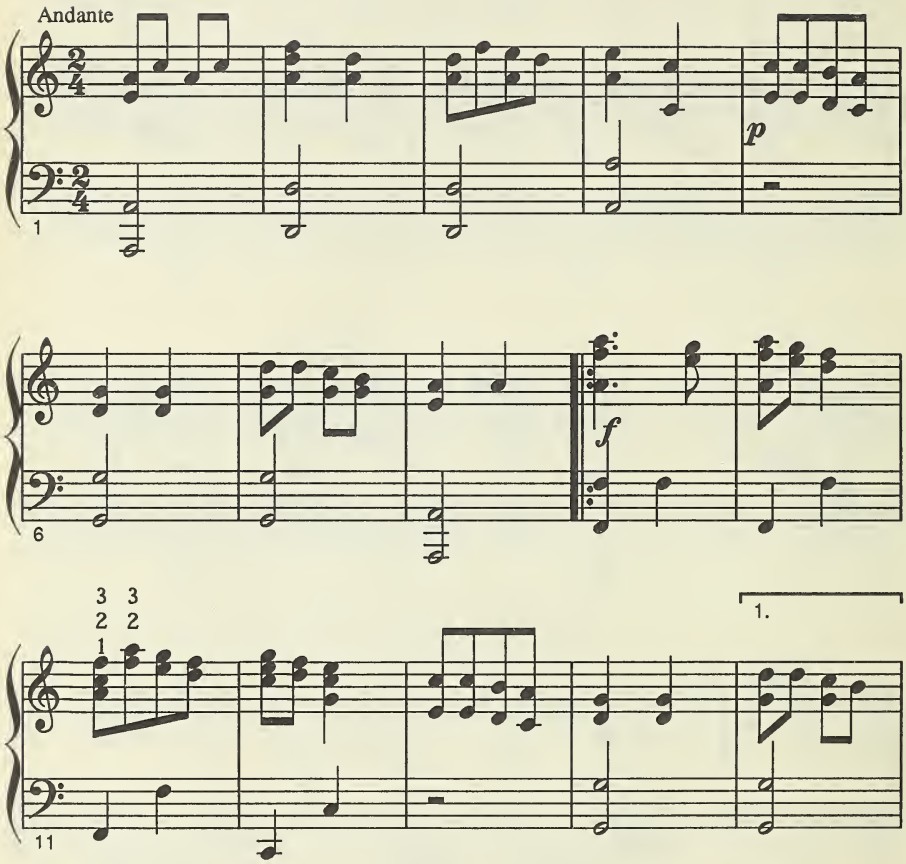


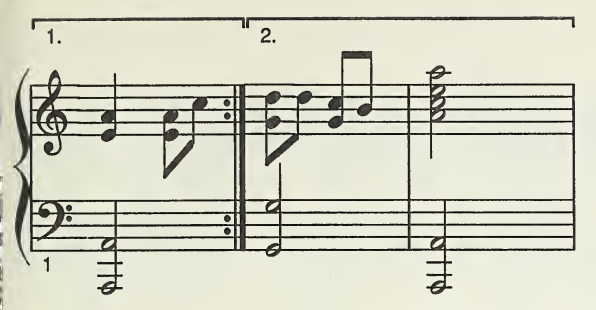
ЧЕНЧИК

Ю. Сінгалевич



ГАЛЯ





ЖУРАВЕЛЬ

Ю. Сінгалевич

Moderato

3 2 - - -

1

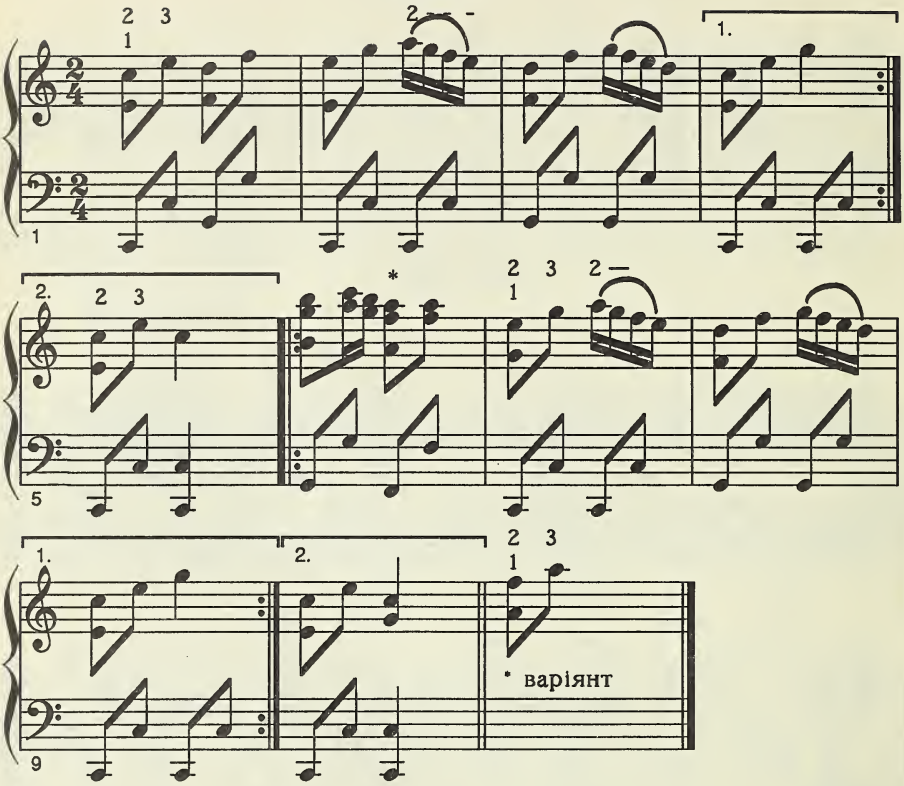
2 - - -

3

rit.

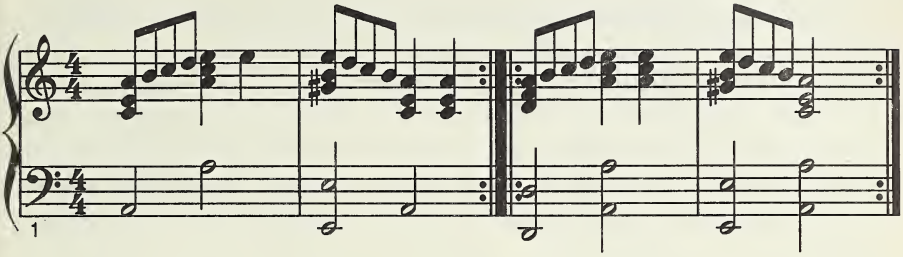
5

КОЗАЧОК

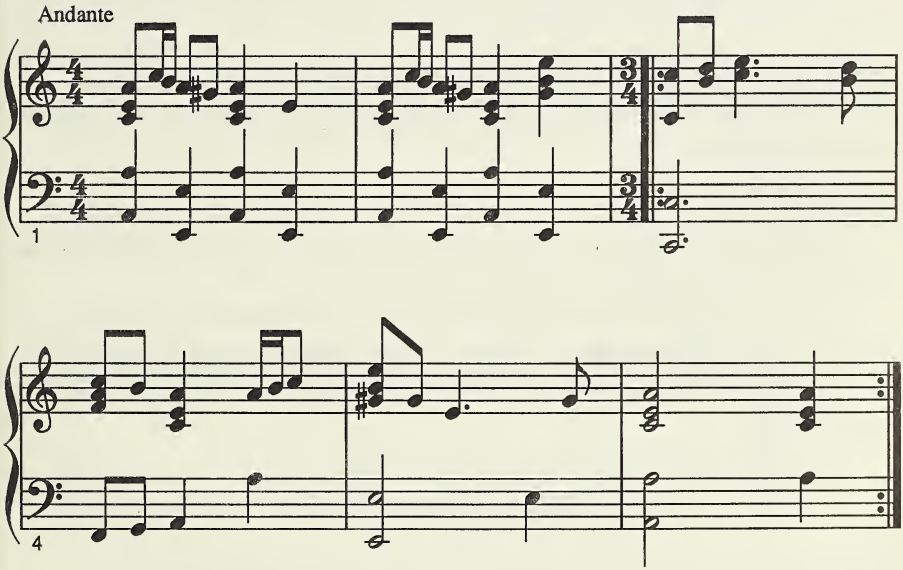


Цей козачок з репертуару бандуриста В. Щербини відзначається доволі незвичним гармонічним ходом на початку другої фрази. Все ж таки подаємо його як добрий матеріял для вправ на перебої другим і третім пальцями правої руки.

Перестроїти на жалібний стрій с.



ОЙ У ПОЛІ ЖИТО



XVII. Упрощене писання супроводу

Коли прослiджувати басоведення в усiх щойно поданих вправах, у яких за основу взяті народні пісні, бачимо, що бас майже виключно вандрує між тонікою, домінантою та субдомінантою як супровідними акордами мелодії. Така обробка народної пісні очевидно не може вважатися високомистецькою. Все ж таки, вона становить певний стан у розвитку кобзарської техніки і часто може задовольняти потерби початківця. З практичних зглядів нераз можна просто оминути подрібне писання супроводу в басках, як теж у приструнках, і замість того подавати під мелодією для голосу тільки умовні знаки гармонізації поодиноких частин мелодії.

Такі знаки ми вже зусрічали в попередніх теоретичних примітках.

Вони означені римськими цифрами під мелодією та відносяться до ступенів гами, на яких побудований акорд, напр. I, II, III ... VII. Для I, IV та V супроводу вживаються однозначники T (тоніка), S (субдомінанта) та D (домінанта). Домінанта може виступати теж у септакорді, тоді вона значиться D7. Часами теж зазначується обернення акорду, яке пишеться під римською цифрою:

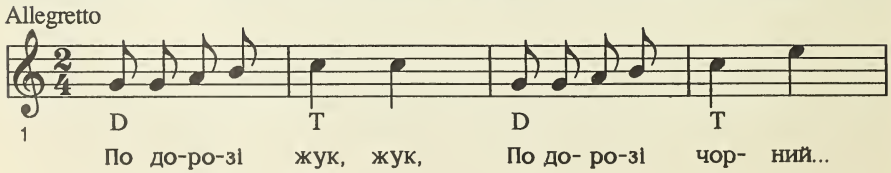
I	I	II	II	D7	D7
2	3	2	3	2	3

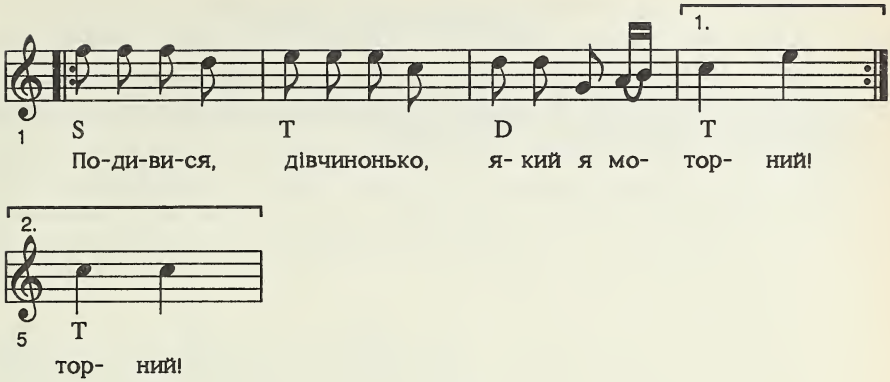
Інші септимові акорди означуються сімкою, що слідує за означенням основного акорду, напр. I7 = T7, V7 = D7, IV7 = S7, II7, III7 і т.д.

Коли ж потрібно уточнити ведення баса, тоді доводиться писати паралельно нижче римськими цифрами обведеними колом ступені гами. Обернення баса можна зазначити під знаком баса, як 1, 2 або 3 (у тетрадових акордах).

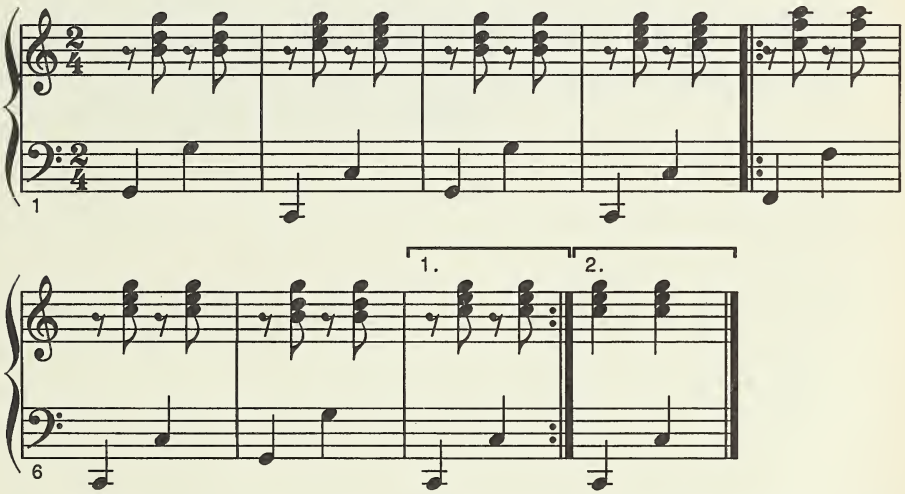
Для ілюстрації послужать наступні вправи:

ПО ДОРОЗІ ЖУК, ЖУК





Практично супровід може бути ведений у цих загальних рамках довільно.



Це зразок простого, т. зв. синкопічного або контратемпового[1], супроводу, який виводиться з попереднього знакового запису. Його часто вживається в ансамблях у других та дальших бандурах, зокрема в танкових мелодіях.

Знаковий спосіб писання бандурного супроводу звичайно неспецифікований і дає лиш загальну ідею про ведення гармонізації пісні, залиша-

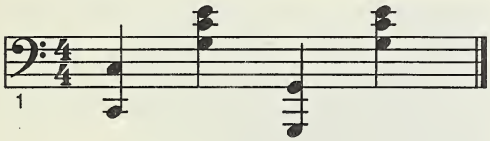
[1] Контратемпо — це рід синкопи, коли на слабких долях такту стоять ноти, а на сильних павзи.

ючи свободу в практичному виконанні самого супроводу на бандурі.

Цей спосіб має свою вартість у випадку, коли треба транспонувати супровід з однієї тональности в другу. Тоді знакування залишається дійсне в усякій тональності за умовою, що виконавець обзнайомлений з даною тональністю в приміненні до інструмента.

XVIII Переміжний бас.

Треба тільки згадати, що часто, особливо в фортепіянних творах, говориться про т. зв. *переміжний* або *змінний бас*. Цей термін відноситься до особливого басоведення в музичному супроводі, де основний бас, звичайно підсилений у октаву, виступає у сильній (першій) долі такту, чергуючись з повним акордом у слабкій (другій) долі та зі своєю квінтою, звичайно теж підсиленою октавою в третій долі.

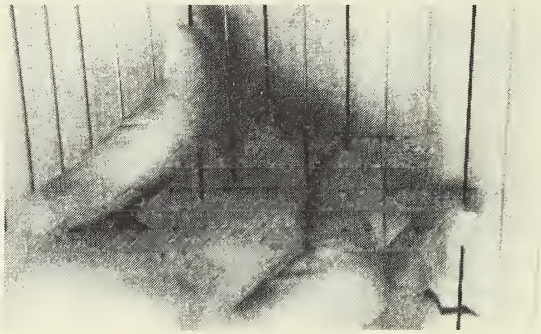


Хоч цей спосіб басоведення не являє собою характерного бандурного прийому, згадуємо його тому, що деякі бандуристи новіших часів його широко застосовували (особливо т.зв. празька школа на еміґрації) і його можна нераз зустріти в бандурних обробках.

XIX Права рука - Чотирозвук.

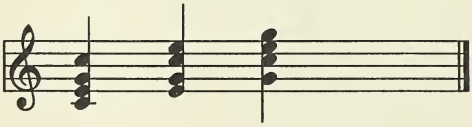
Чотирозвук може бути побудований із наверствованих терцій і тоді це *тетрада,* дисонансовий акорд, або четвертий тон може бути повторенням одного із складових частин тріяди, і тоді він по суті нічого нового не становить.

Чотирозвук виконується першим, другим, третім і четвертим пальцями, при чому четвертий палець прикладається у випрямленому стані, а другий і третій пальці згинаються в першому власному суглобі.



Три позиції чотиризвуку

Подібно як тризвук, також і чотиризвук має свої три позиції, яких номенклятура виводиться від тризвукової.

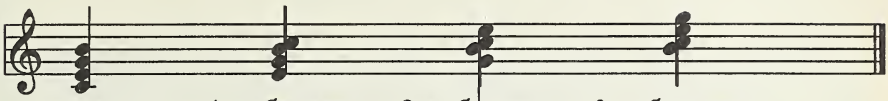


осн. перше друге
пол. оберн. оберн.
чотиризвуку

Для легшого замаркування позицій чотиризвуку треба пам'ятати, що в *основному положенні* дві струни пропускаються між третім та четвертим пальцем. У *першому оберненні* вони проходять посередині між другим та третім пальцями і врешті в *другому оберненні* вони йдуть між

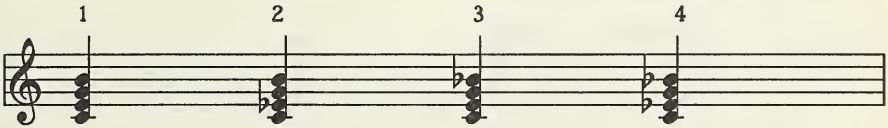
першим та другим пальцями.

Тетрада може мати додатково ще третє обернення.



1 основне пол. 1-е обернення 2-е обернення 3-є обернення

Тетрада практично знаходить примінення в т. зв. септимодомінантовому акорді, як також вона появляється як неповна тетрада в деяких тризвуках. Надбудова ще однієї терції над двома терціями тріяди (що й у мажорі й у мінорі) у віддаленні квінти від тоніки має дві можливості: а) великої терції і б) малої терції (півтора тона).



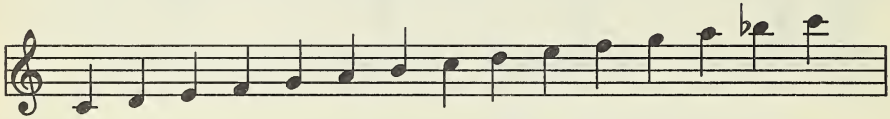
велика терція	велика терція	мала терція	мала терція
+	+	+	+
C-dur	c-moll	C-dur	c-moll
тріяда	тріяда	тріяда	тріяда

Ці структурні типи різних тетрад мають свої особливості та особливе значення в гармонічних ходах.

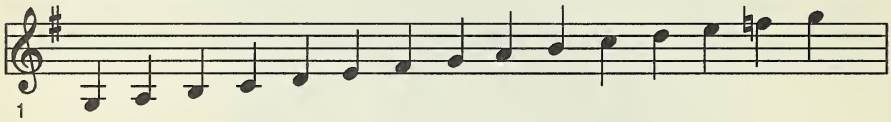
Для бандури цікаво відмітити тип тріяди, що знаходить примінення в т. зв. косому строї. Тип 3 та 4 тетради побудованої на тоніці має віддаль т. зв. зменшеної септими в своїх крайніх тонах і структурою подібні до т.зв. септимодомінантового акорду, що ґравітує до своєї тоніки, якою, у випадку нашої тетради 3, є тоніка F-dur. Це дає можливість гладкого переходу від тональности C-dur до F-dur. (Такий тип модуляції зустрічається нераз в українській народній пісні і для цього склався теж т. зв. *косий стрій.)*

Первісний косий стрій мав перестроєну тільки одну сьому струну другої октави приструнків. Коли пригадати, що було прийнято вважати C-dur основним строєм для писання, так теж можна зустріти косий стрій у

C-dur зі зниженим Н на В у другій октаві приструнків. Коли ж ми приймемо дійсний спосіб музичного писання, тоді первісний косий стрій буде G-dur, з бекаром на септимі другої октави приструнків.



Первісний косий стрій у транспонованій бандурі



Косий стрій у дійсному писанні.

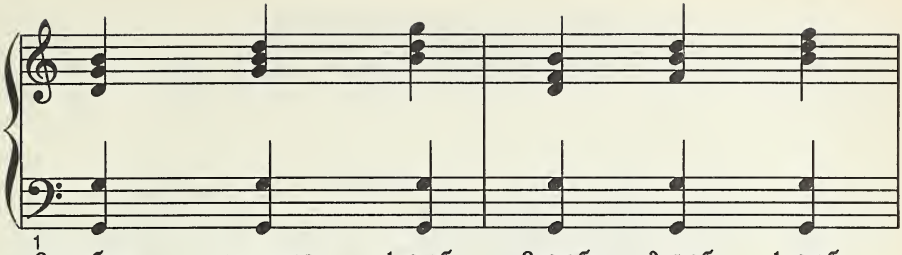
Отже в ширшому розумінні можемо мати різні косі строї, що виводяться від різних основних перестроїв (на хроматизованій ритяжковій системі), від яких відрізняються тільки на пів тону зниженим сьомим ступенем основної гами на найнижчій октаві приструнків.

Септимодомінантний акорд часто примінюється в гармонізаціях у різних формах та інверсіях, як, напр., т. зв. акорд у першому, другому або третьому басовому оберненні.

Тут треба зазначити, що такі знавці української народної музики як М. Лисенко підмітили, що древня українська нородна пісня цурається, «як той ладану», не тільки «академічного» хроматизму, але теж і чужого септакорду та басові обернення, про які ми говорили попередньо; натомість любить оригінальні поліфонічні ходи, що нераз ідуть упоперек усім академічним принципам, та досягають незвичайної експресії.

Все ж таки, ці елементарні конвенційні закони гармонії та їх практична, хоч і фрагментарна, розробка служить нам зараз як канва для засвоєння кобзарської техніки.

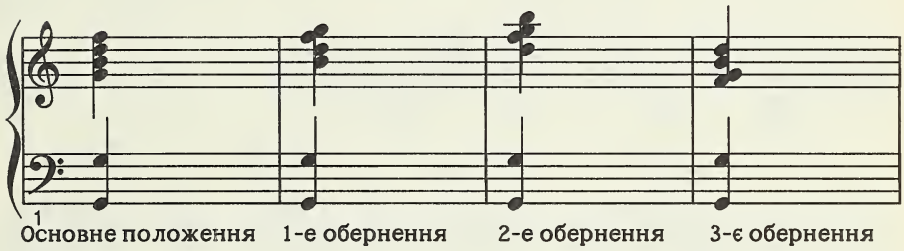
Так, отже, нав'язуючи до септакордів, вони в новіших кобзарських п'єсах вряди-годи зустрічаються, але переважно в формі неповних «пощерблених» акордів.



2-е оберн. осн. поз. 1-е об. 2-е об. 3-є об. 1-е об.

Домінантова тріяда у трьох позиціях

«неповний» (неповний тільки на приструнках) домінантовий септакорд, часто застосовуваний у бандурній гармонізації



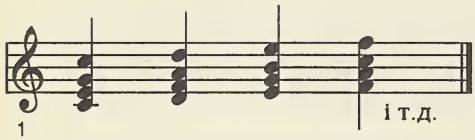
Основне положення 1-е обернення 2-е обернення 3-є обернення

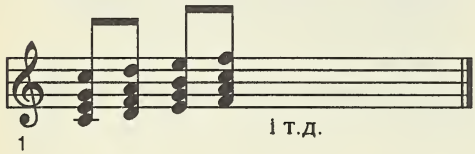
↑

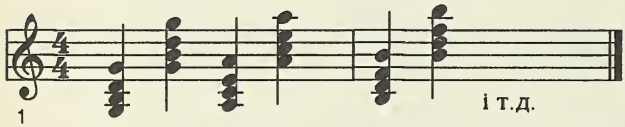
домінантова тетрада = (повний) септакорд, рідко застосовуваний у бандурній гармонізації

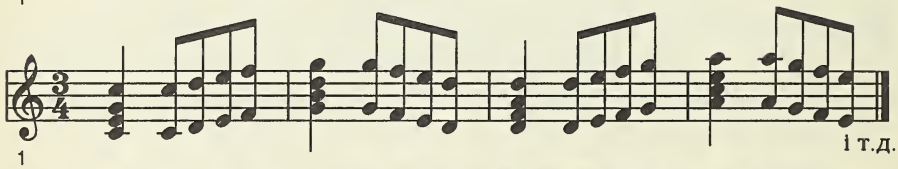
XX. Вправи на позиції тризвуку
Права рука

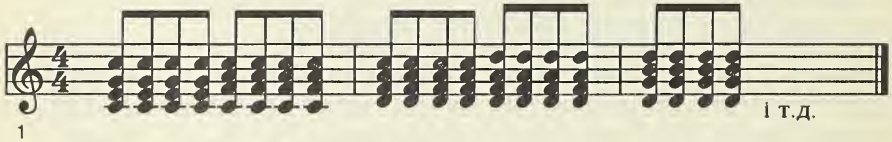
Пальці 4-3-2-1

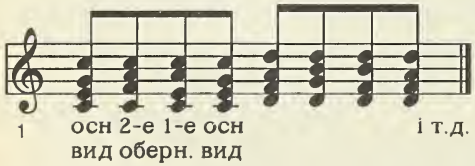


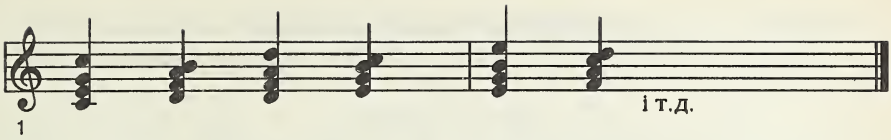


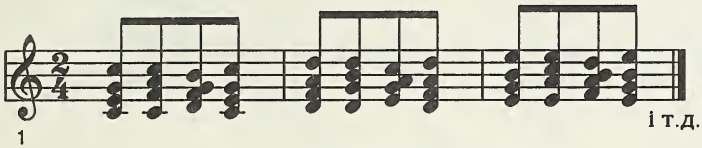




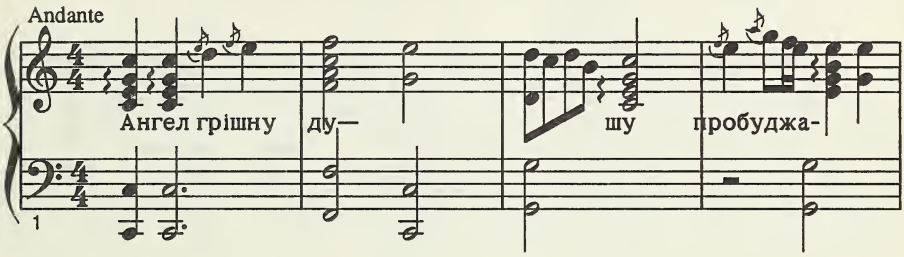


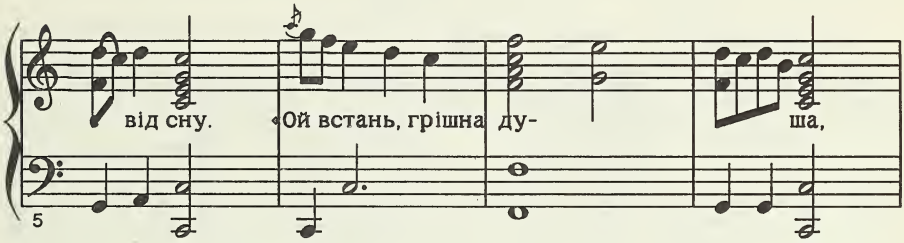


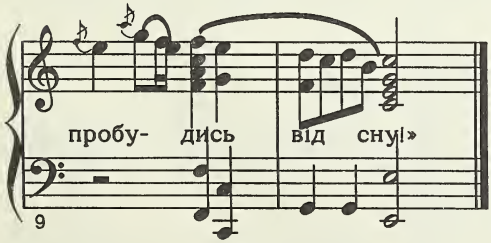




АНГЕЛ ГРІШНУ ДУШУ

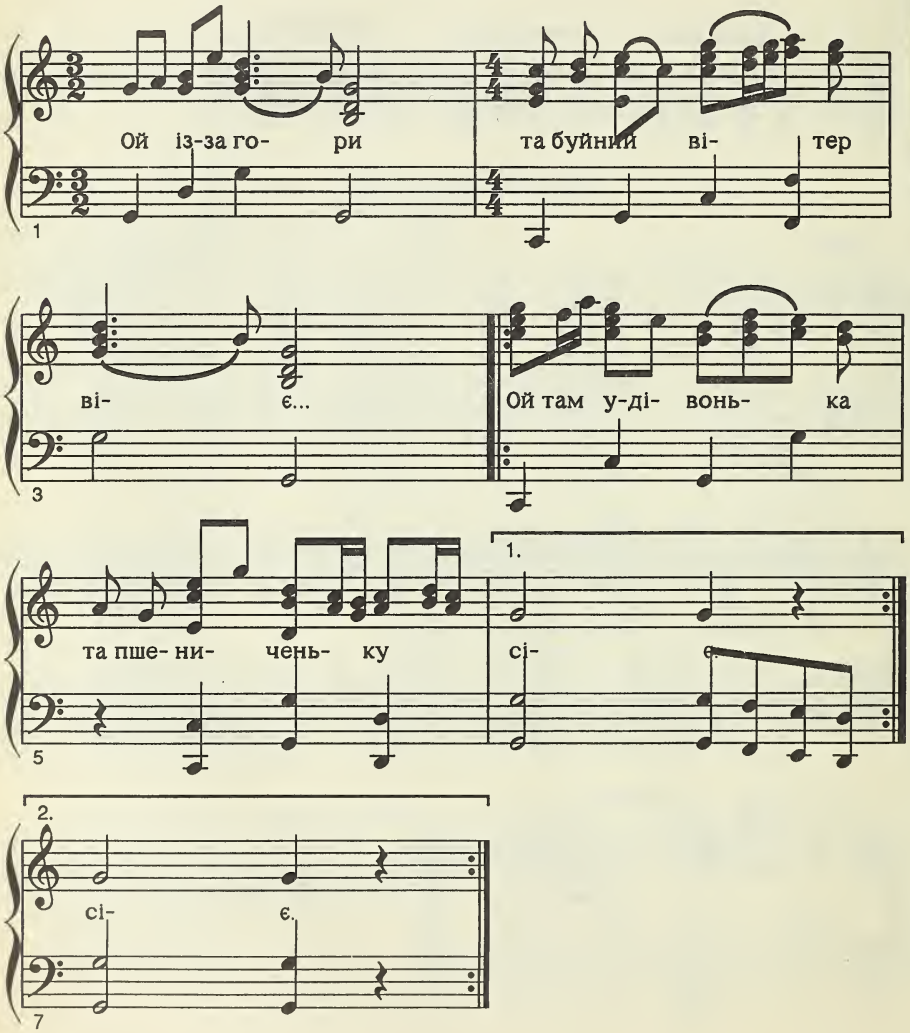






Ця пісня — зразок кобзарського жанру релігійних псальмів, що подекуди нагадує лірницькі псальми. Вправа для чотиризвуків правою рукою.

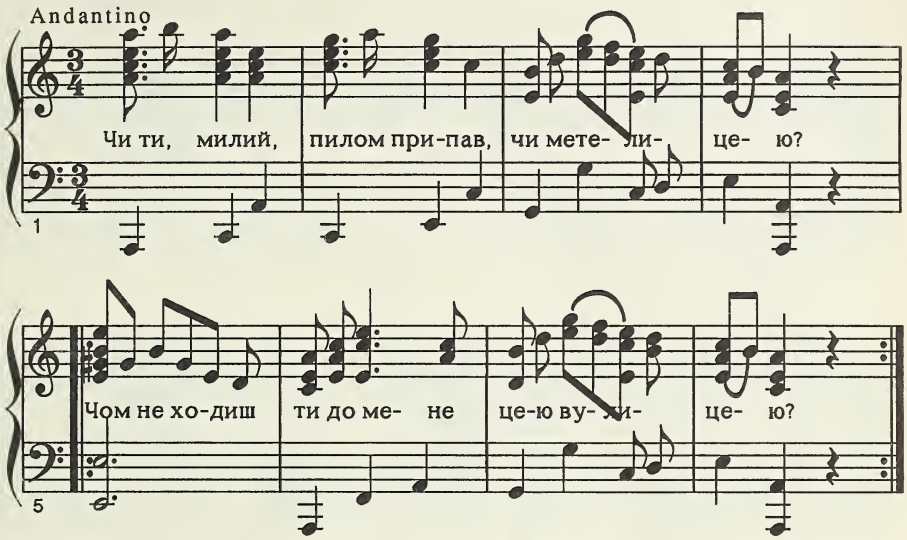
ОЙ ІЗ-ЗА ГОРИ



ЧИ ТИ, МИЛИЙ, ПИЛОМ ПРИПАВ

жалібний стрій С

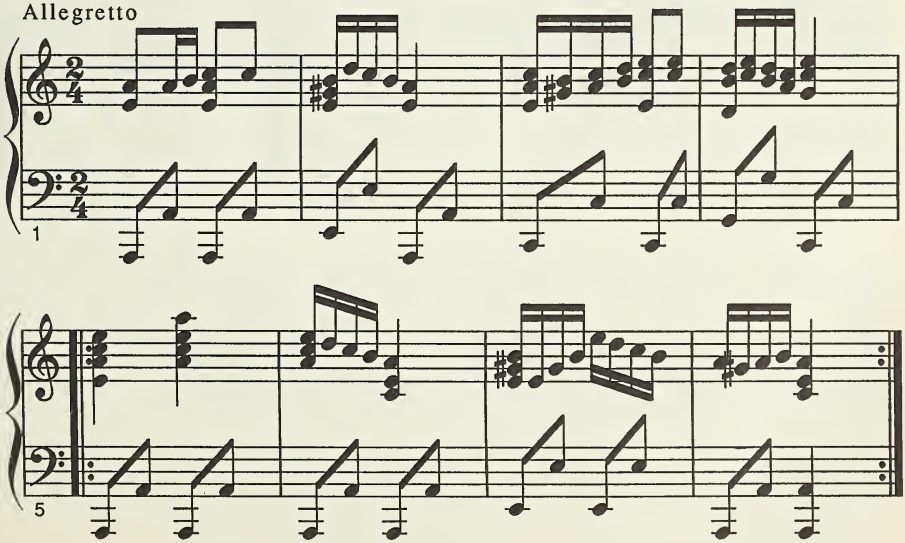
Ю. Сінгалевич



А Я ЛЮБЛЮ ПЕТРУСЯ

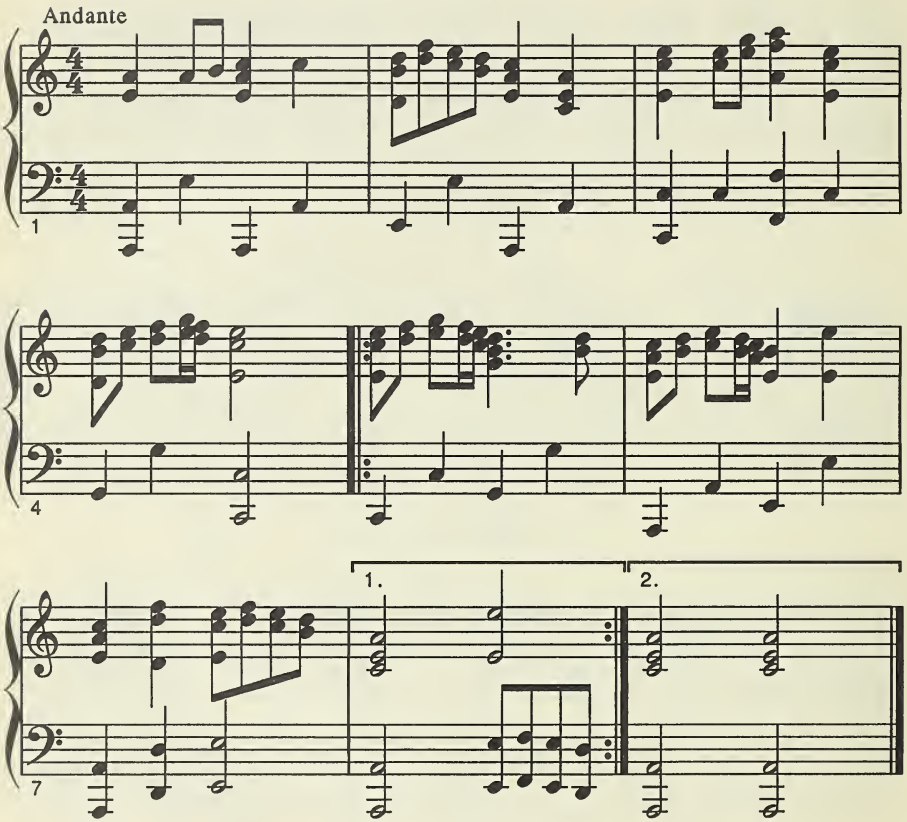
жалібний стрій С

Ю. Сінгалевич



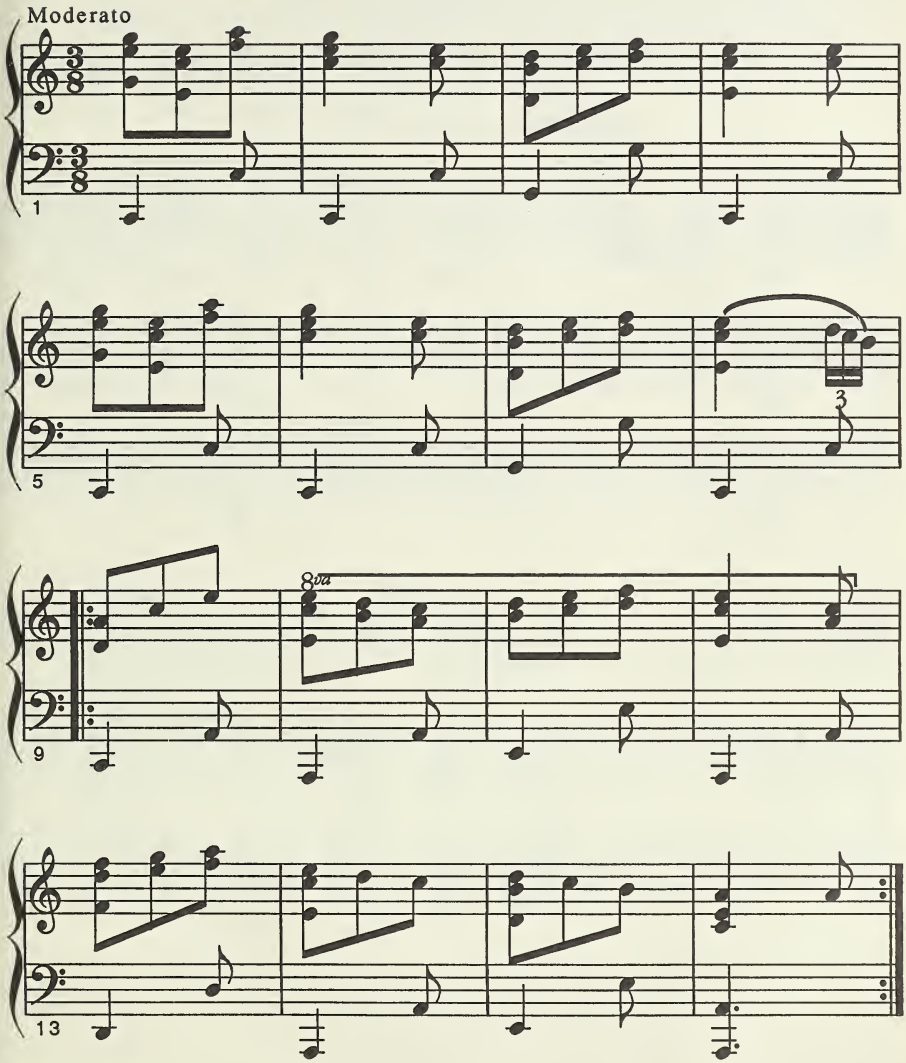
ЛЕТИТЬ ГАЛКА

Ю. Сінгалевич



ОЙ НА ГОРІ СНІГ БІЛЕНЬКИЙ

Ю. Сінгалевич

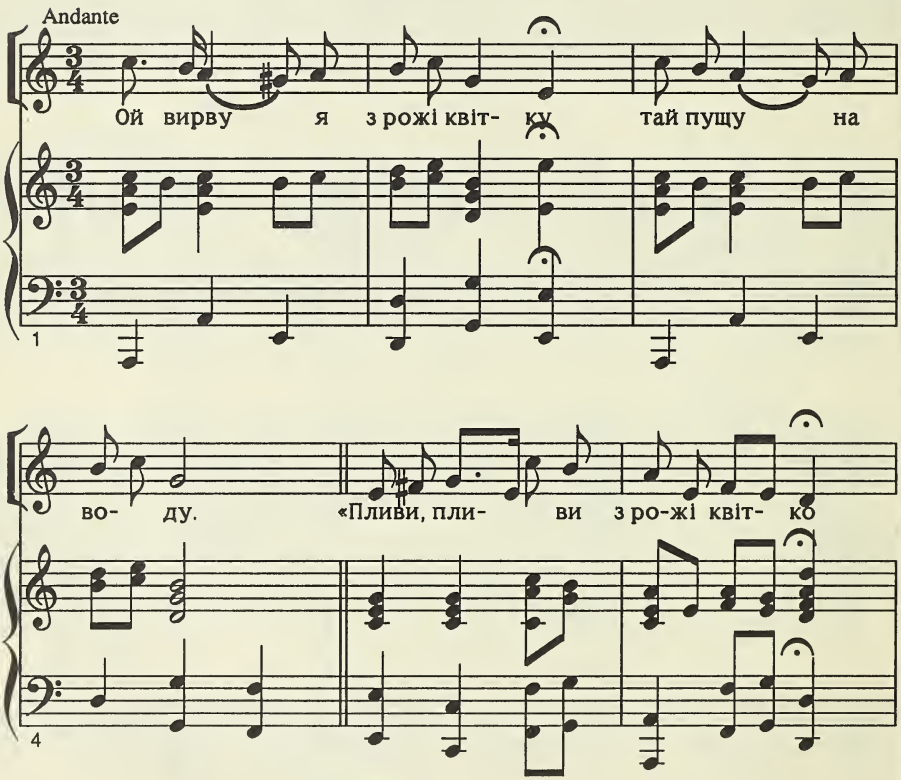


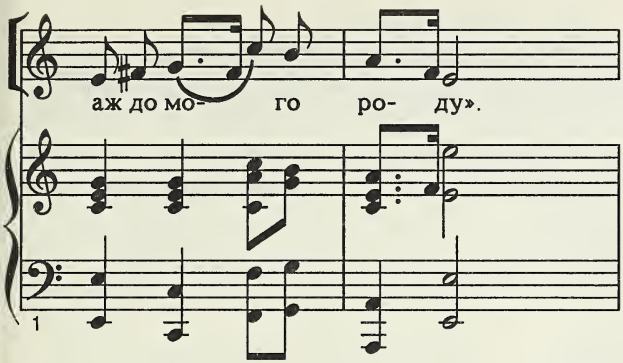
Цих п'ять народних пісень у обробці бандуриста Юрія Сінгалевича — це зразки певного стилю бандурної гри та супроводу, де відносно простими засобами зберігається характер народної музики.

Треба особливо вважати на чистоту звуку та гладкість виконання.

Пісня «Ой із-за гори» не кінчається тонікою; це приклад семікаденції.

ОЙ ВИРВУ Я З РОЖІ КВІТКУ





Пісня «Ой вирву я з рожі квітку» — приклад мелодії побудованої на мелодичній мінорній гамі з характерним підвищеннями ходів угору та з бекарами у ходах вниз. Це також зразок пісні, що кінчається семікаденцією.

Бандурний супровід служить прикладом, як природний мінор може супроводити мелодію в мелодичному мінорі.

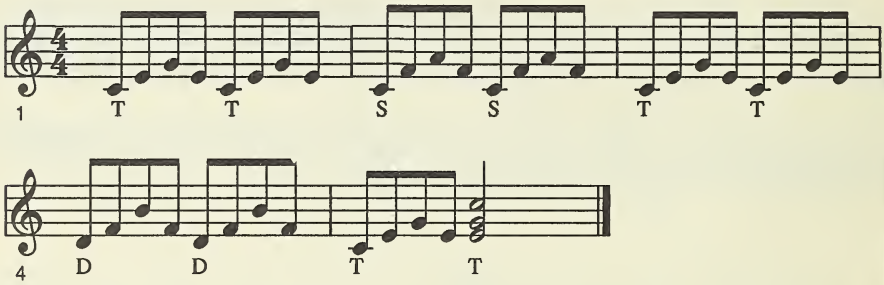
XXI. Ламані акорди

Коли поодинокі складові тони акорду виконувати не одночасно, а тільки відділено, тоді говоримо про ламаний акорд чи акорди. Особливою формою ламаних акордів є арпеджіо (arpeggio) та арпеджіований акорд. Ламані акорди, коли виконувані правильно, значно підносять красу бандурної гри.

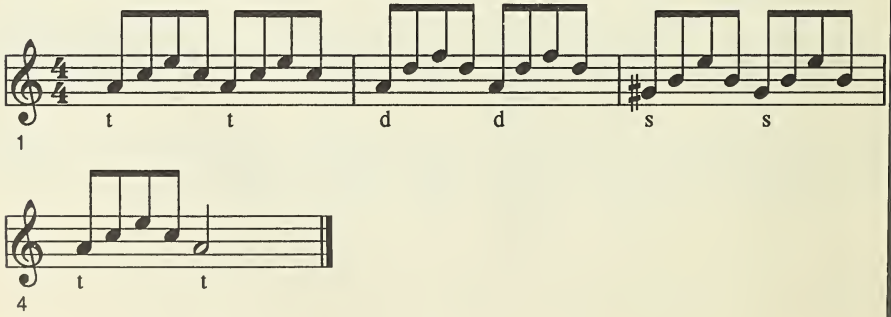
Ламані тризвуки

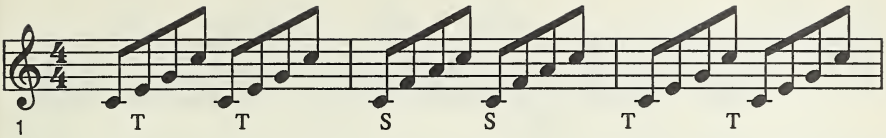
Права рука

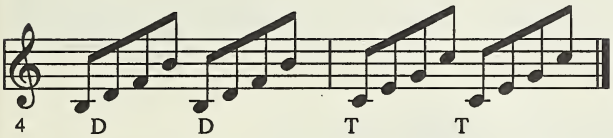
Пальці 3-2-1, 4-3-1, 4-3-2

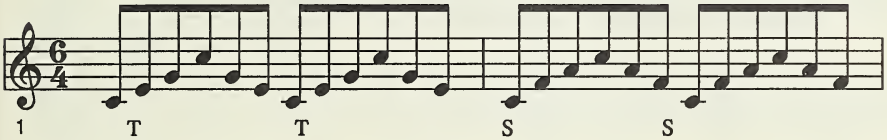


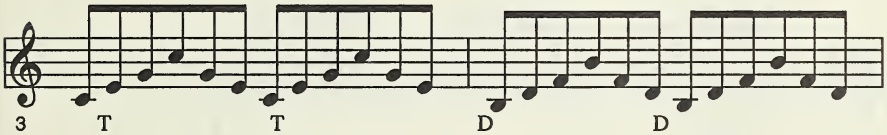
Після засвоєння руху пальців правої руки увести також і бас. Знаки T = тоніка, S = субдомінанта, D = домінанта.

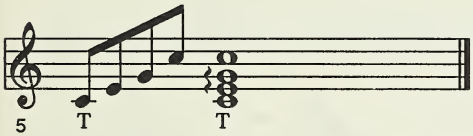


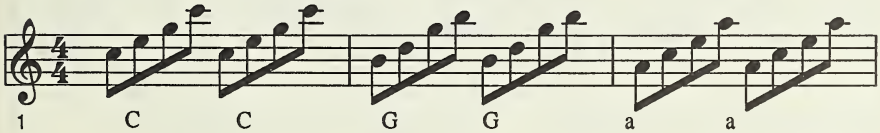

1
T T S S T T

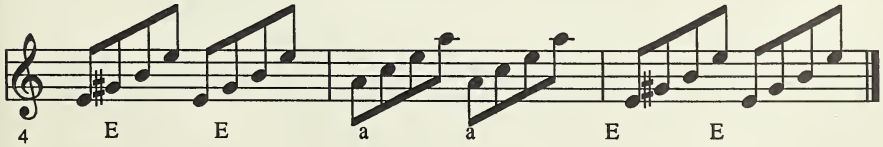

4
D D T T

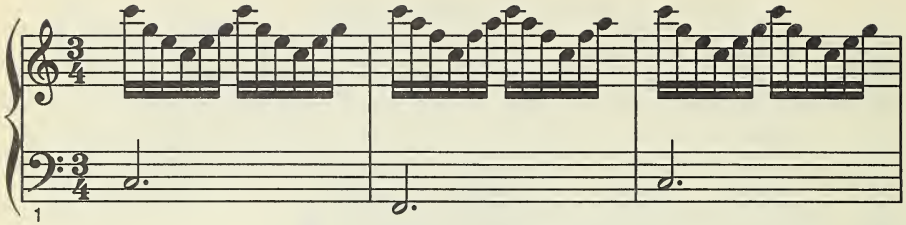

1
T T S S

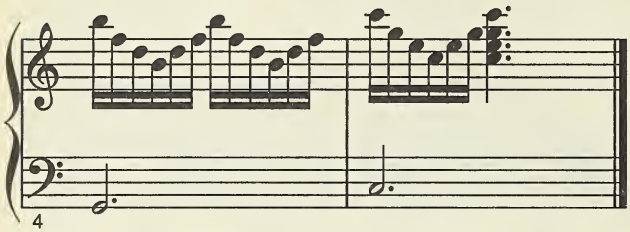

3
T T D D

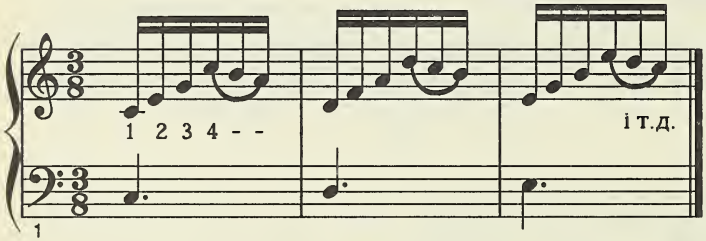

5
T T

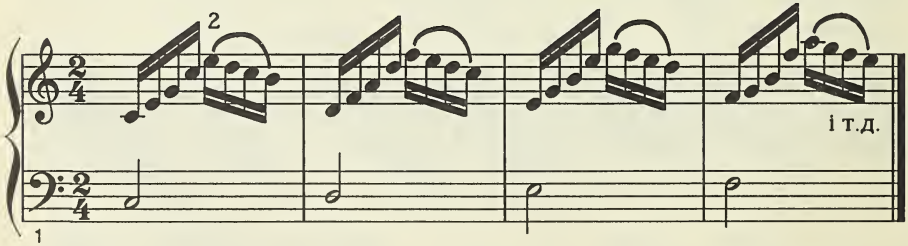

1
C C G G a a

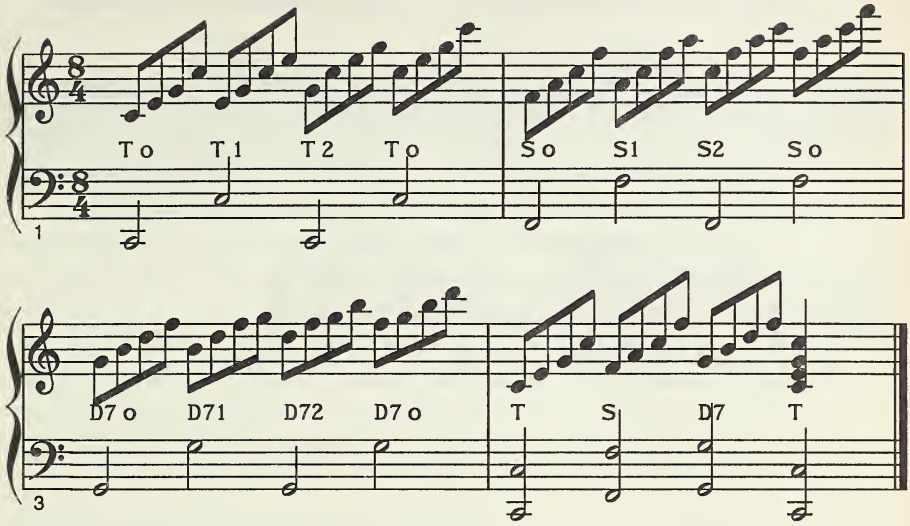

4
E E a a E E


1

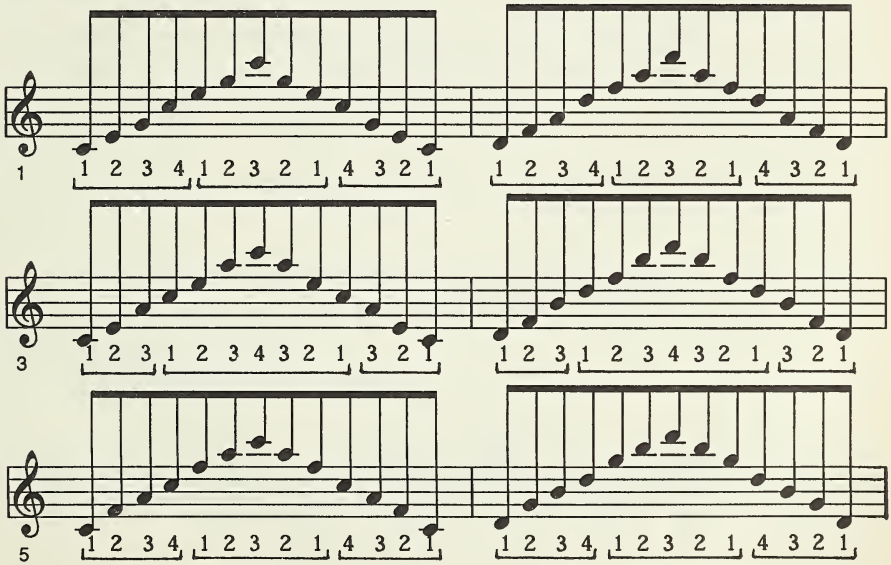

4

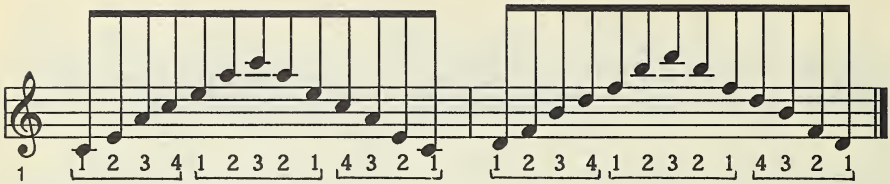

1 2 3 4 - -
і т.д.
1

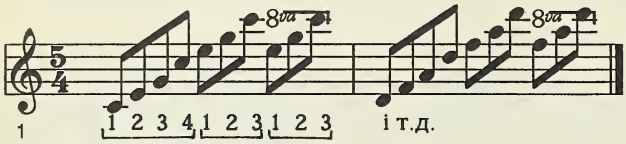

2
і т.д.
1



Ламані акорди з метом руки




1
1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1
1 2 3 4 1 2 3 2 1 4 3 2 1

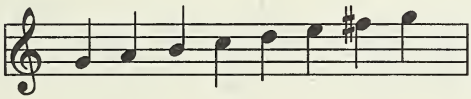

8va
1
1 2 3 4 1 2 3 1 2 3
і т.д.

XXII. Стрій G

Дотепер мали ми до діла тільки з тональністю C-dur та a-moll, тобто бандура була настроєна в тій тональності або вживали такої постановки перемикачів, що давав нам чистий діятонічний стрій у С. (Див. табеля 1, стрій №4.)

Зараз, засвоївши деякі основні технічні прийоми, пора познайомитися з іншими тональностями, вживаючи різних строїв. Поступово вивчаючи ці строї, треба пам'ятати, що всі технічні прийоми з попередніх розділів (усі форми виконання) відносяться теж і до інших тональностей і окремих вправ для них у майбутньому не буде. Тому треба від часу до часу повертати до пройдених вправ у нових тональностях або також укладати самому різні технічні вправи з пройденого матеріялу в нових тональностях.

Основна гама тональности G така:



1

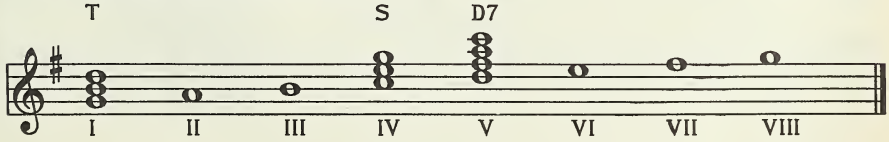
і це відноситься теж до строю бандури в цілому діяпазоні.

Стрій G/e (постановка перемикачів) зображений на табелі 1, стрій № 5:

	↑	↑			↑	↑	
↓			↓	↓			↓
1	2	3	4	5	6	7	8

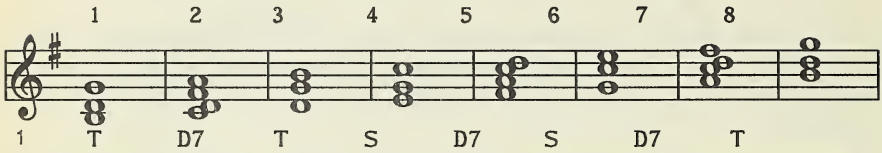
Слід пригадати, що в переважній більшості нехроматизованих бандур цей срій був основним і для нього теж існують бандурні записи в дійсній (нетранспонованій) формі.

Основні акорди строю G такі:



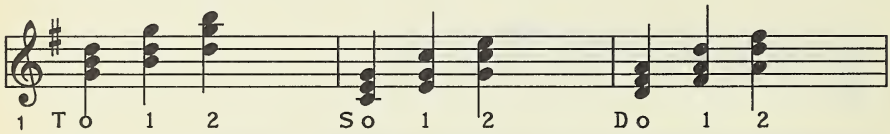
1

Гаму G-dur можна гармонізувати цими трьома акордами так:

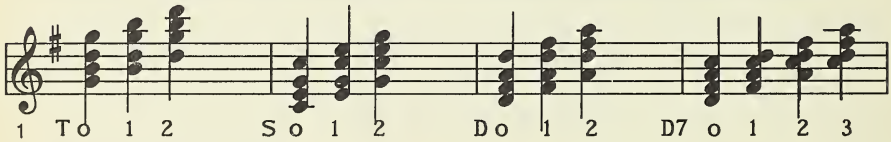


Звичайно, це не значить, що це одинокий спосіб гармонізації котрогонебудь ступеня гами загалом, а G-dur зокрема. Пригадуємо, що беремо ці всі ідіоми, щоб облегшити засвоєння технічних прийомів; для всяких суто музикологічних питань відсилаємо до фахових підручників гармонії та контрапункту, а над усе, до *відчуття* стилю та духу української музики, які важко настромити на якенебудь гостроумне академічне правило.

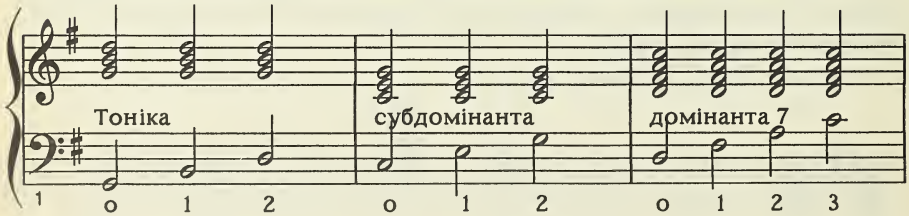
Позиції основних акордів строю G такі:



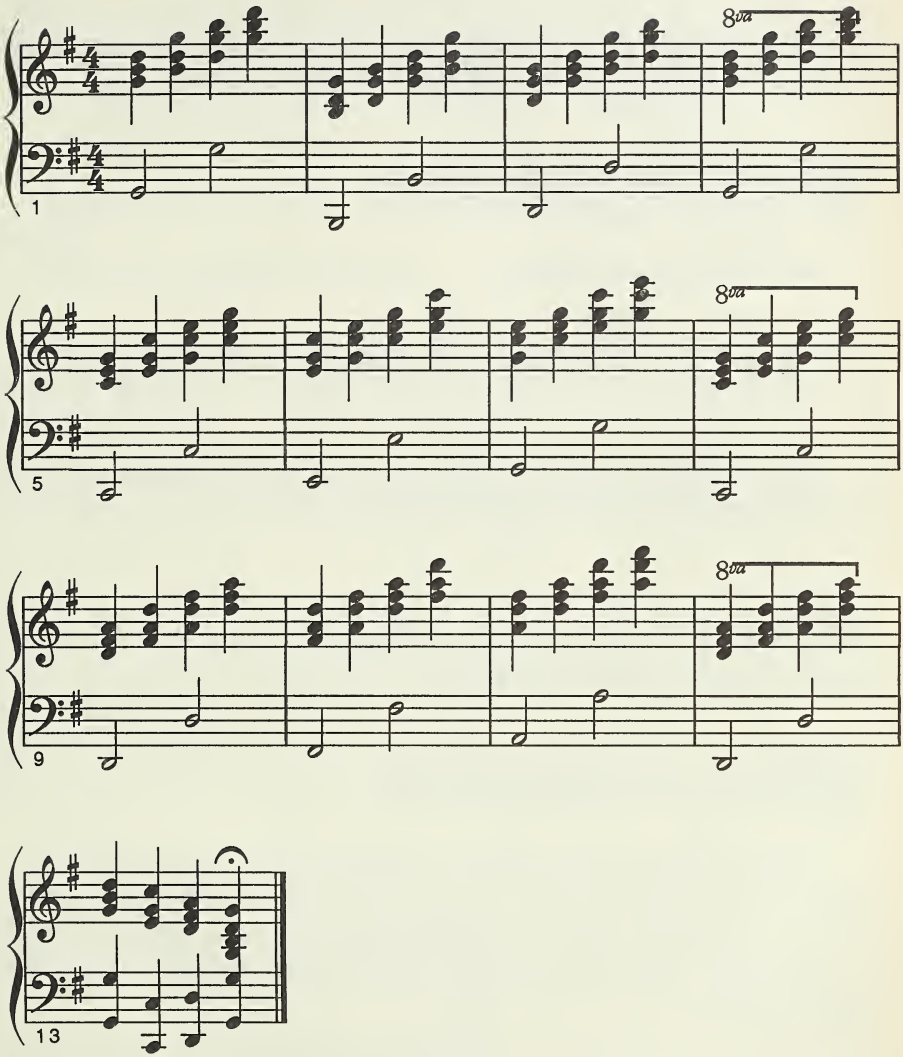
Позиції основних чотиризвуків у гамі G-dur такі:



Басові обернення в G:

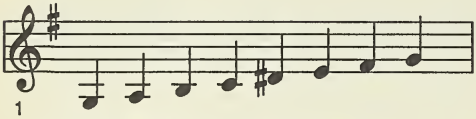


Вправи на поодинокі тризвуки



XXIII. Стрій G жалібний
(e-moll)

Жалібній стрій G — це гармонічний e-moll. На бандурі підстроєний тільки один приструнок у першій октаві приструнків, а саме d на dis.

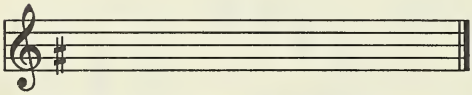


Пор. ритяжкову постановку:

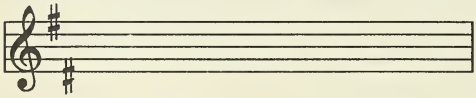
↑ ↑ ↑ ↑ ↑
↓ ↓ ↓
1 2 3 4 5 6 7 8

Постановка перемикачів (тільки в першій октаві приструнків).

Так як жалібний стрій C був знакований



жалібний стрій G можна знакувати так:

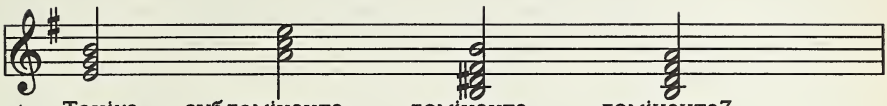


Цікаво відмітити, що первісний жалібний стрій написаний у C насправді був жалібний стрій у G, натомість наш стрій C жалібний це первісний т.зв. почаївський стрій[1], так як наш стрій C — насправді первісний т. зв. кубанський стрій. Щоб упростити термінологію, цих назв дальше вживати не будемо.

---

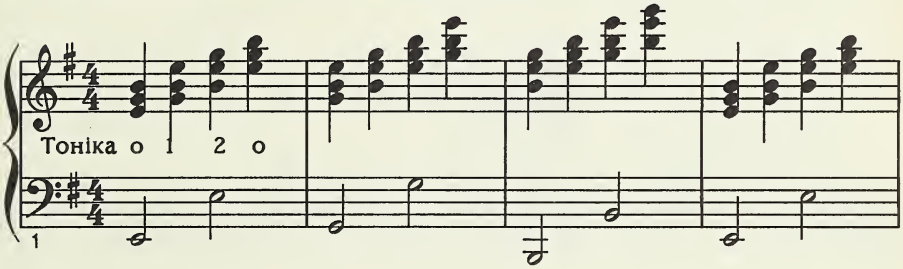
[1] З ограниченням перестроєння тільки до перших двох октав приструнків (стор. 35).

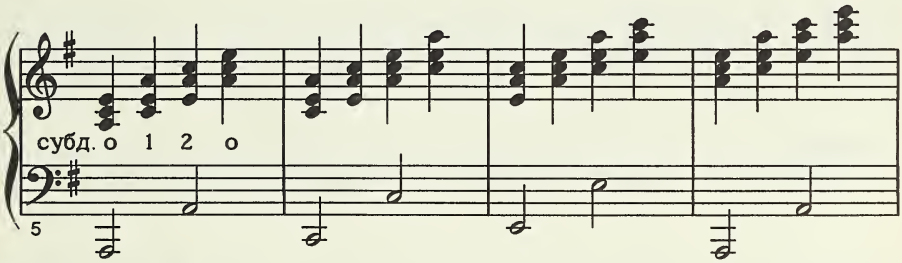
Основні акорди жалібного G такі:

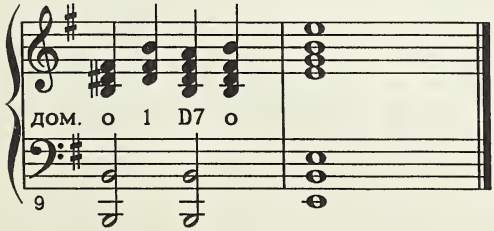


Принцип позицій акордів та басових обернень аналогічній до мажорної гами.

Вправи для жалібного строю G.







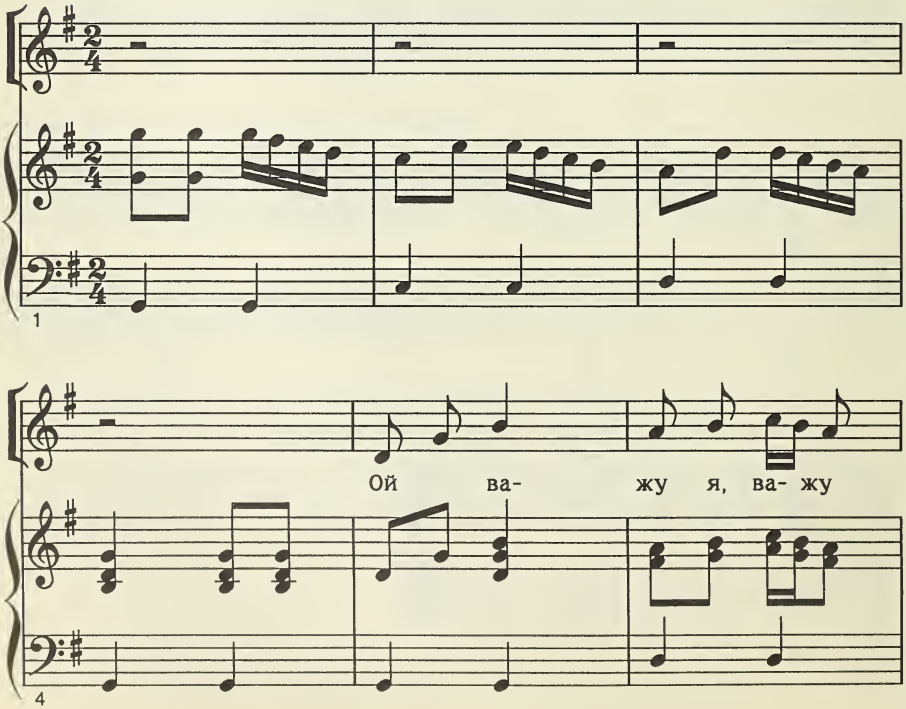
У дальшому будемо частіше послуговуватися кобзарськими п'єсами або їх фраґментами як матеріялом для вправ. Для того будемо намагатися подавати автора чи кобзаря, що виконував дану річ, або джерело, звідки походить запис.

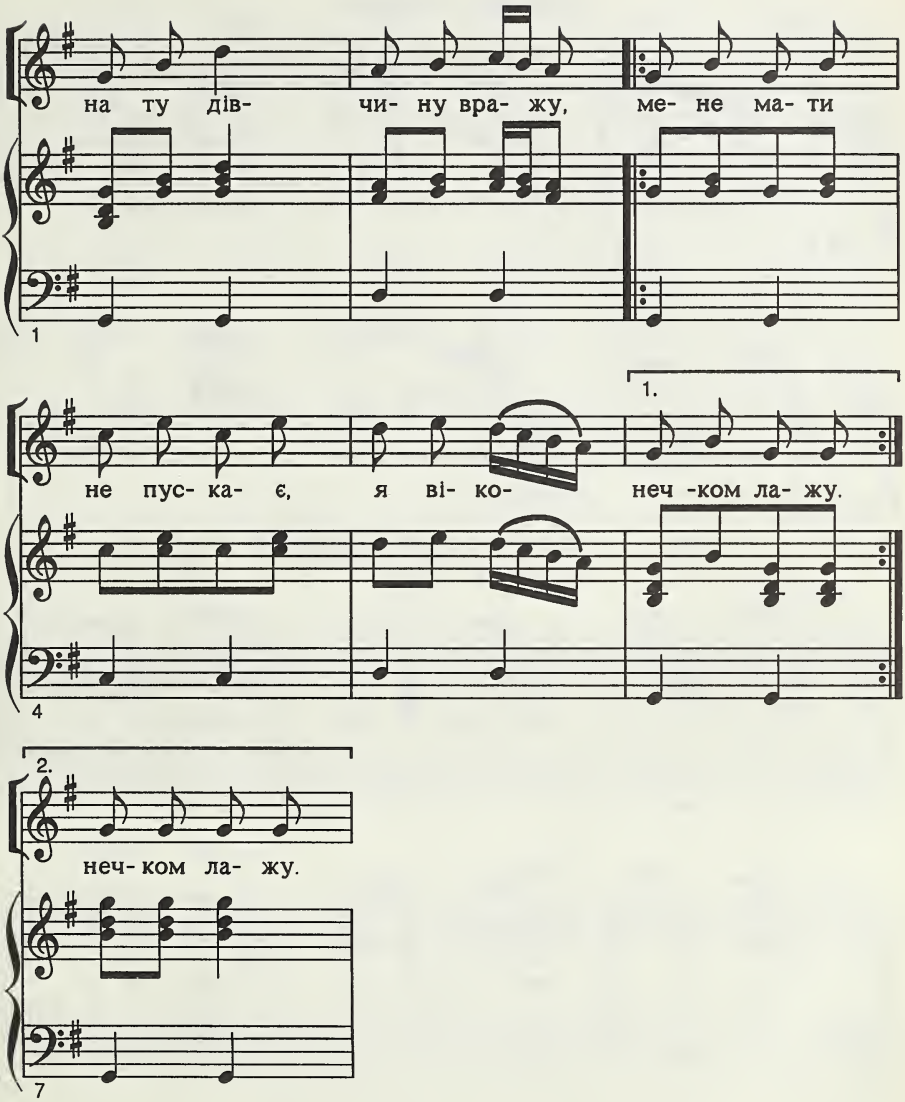
До вправ для строю G подаємо декільна п'єс легкого укладу, які взято зі збірки «10 пісень для самодіяльних кобзарських капел» (дальше «10 пісень»). Хоч п'єси з цієї збірки компоновані для капелі, поодинокі партії бандур становлять матеріял, що придатний для наших вправ.

Також дальше подано декілька обробок, авторство яких приписується, м. ін., кобзареві В. Ємцю. Тому, що ці записи дійшли до нас у різних приватних рукописах, не ручимося за їхню автентичність.

ОЙ ВАЖУ Я, ВАЖУ

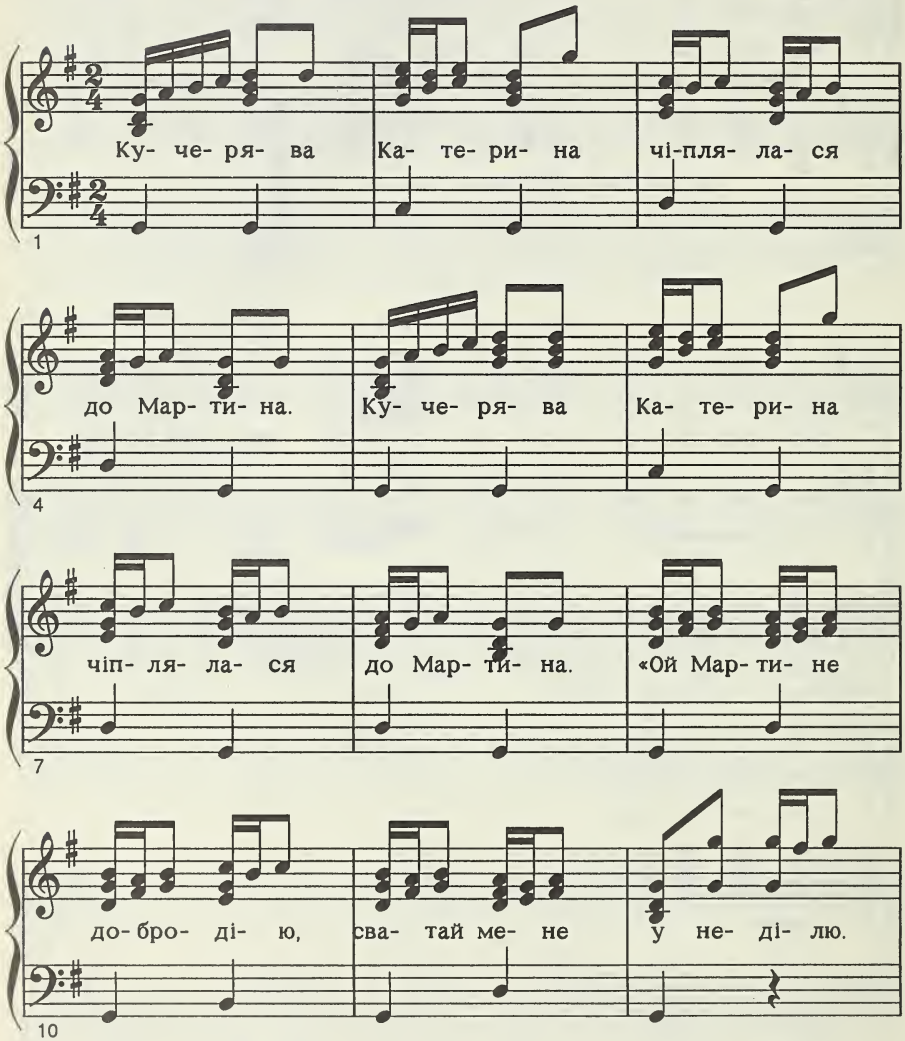
«10 пісень»

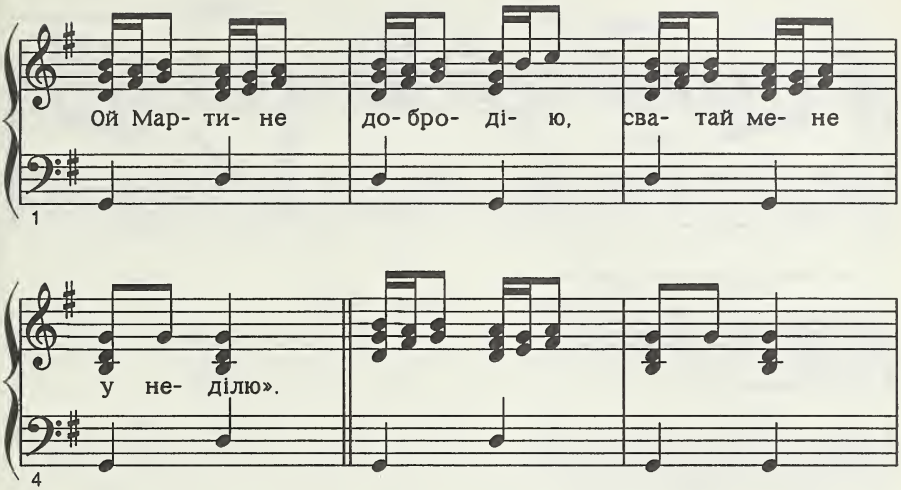



на ту дів- чи- ну вра- жу, ме- не ма- ти
1
не пус- ка- є, я ві- ко- неч -ком ла- жу.
1.
4
2.
неч- ком ла- жу.
7

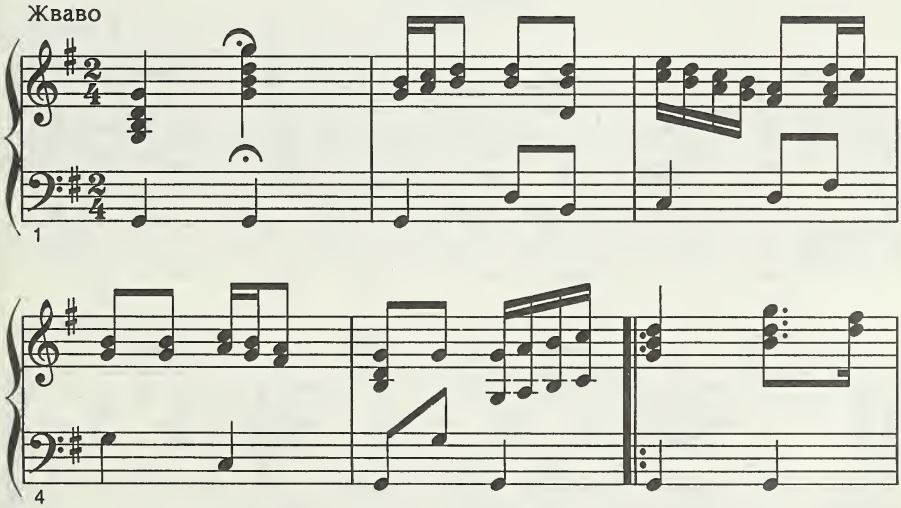
КУЧЕРЯВА КАТЕРИНА

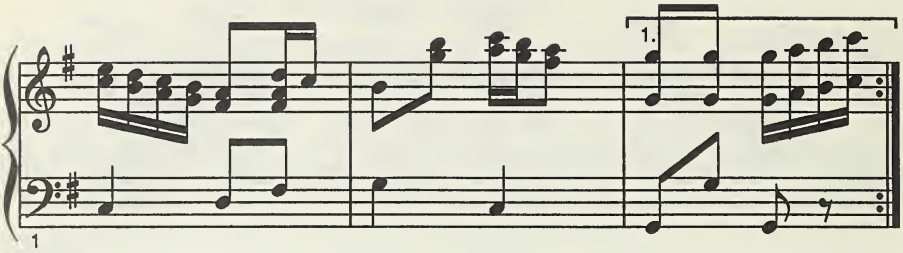
«10 пісень»

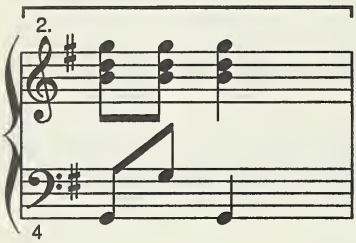




ТА ТУМАН ЯРОМ КОТИТЬСЯ

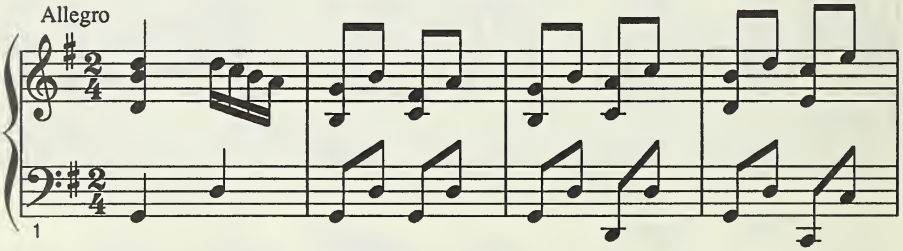


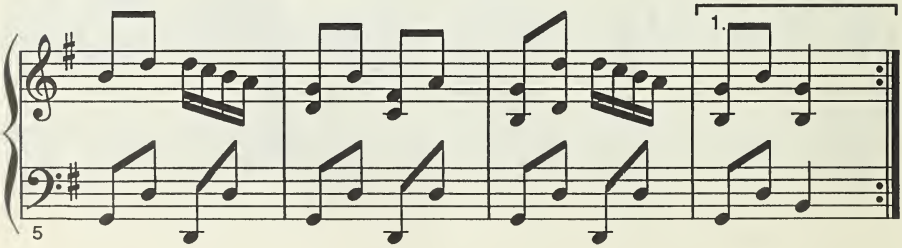


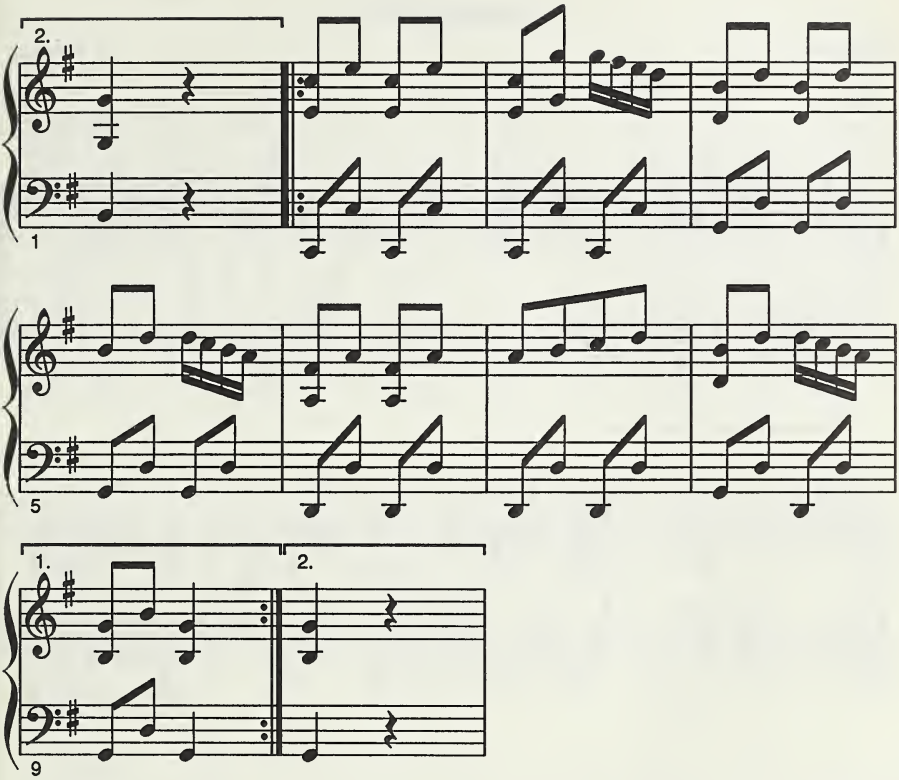


ГРЕЧАНИКИ

В. Ємець

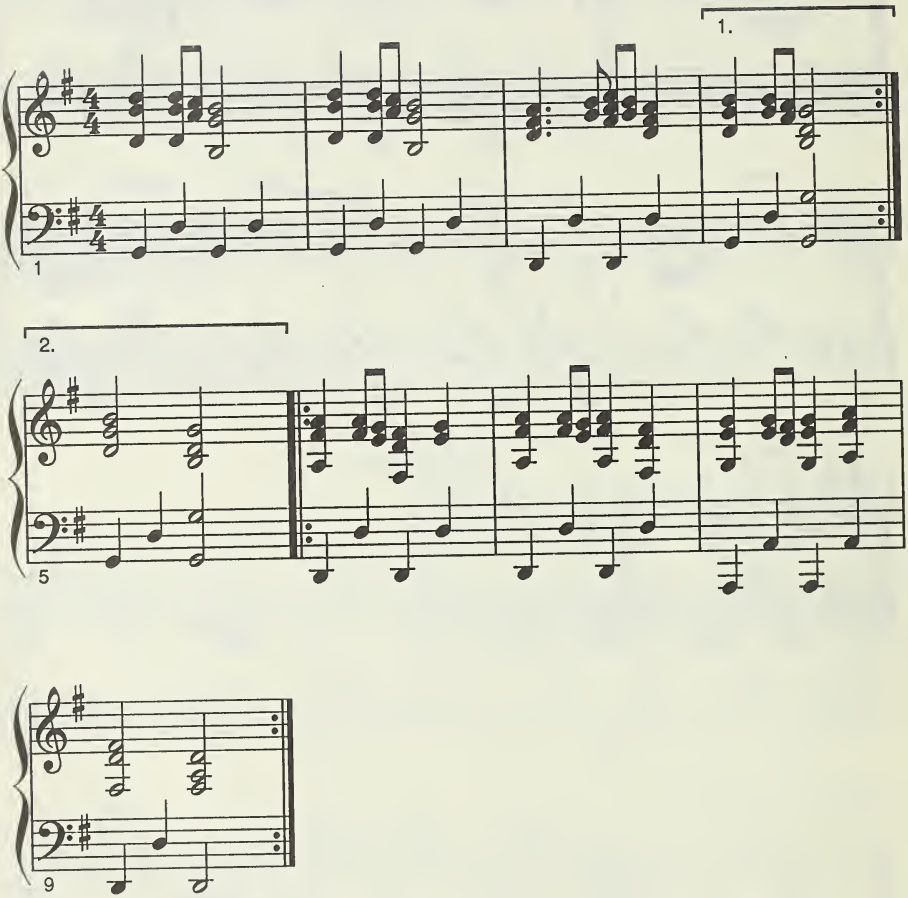





2.
1
5
1.
2.
9

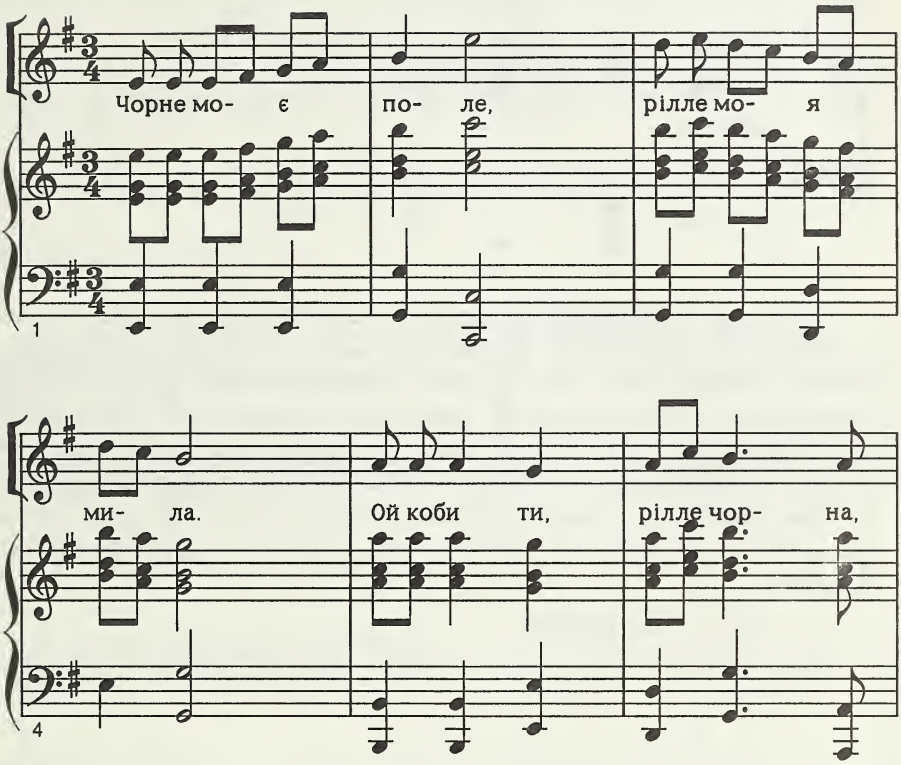
ПОБРЕДУ

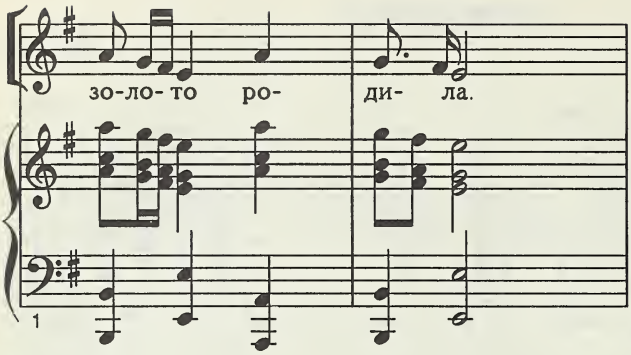
В. Ємець



ЧОРНЕ МОЄ ПОЛЕ

К. Місевич

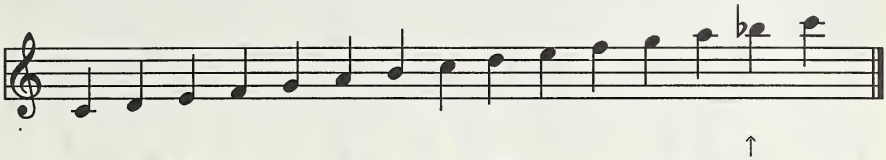




Цю пісню з репертуару бандуриста Костя Місевича, що сама по собі літературного походження, подаємо як зразок для вправ рівнобіжного ведення октави (пальці 1-4) та терції (1-2) як супроводу мелодії. Хоч такі паралелізми не рекомендовані в гармонізаціях, вони часто вживаються в різних формах у бандурному супроводі. Загалом, такі паралелізми як рівнобіжні терції, квінти та сексти — характерні для української народної поліфонії. Згадати б хоча таку народну пісню як «Гей у лісі, в лісі стоять два дубочки», де квінтовий паралельний хід створює надзвичайно цікаве враження.

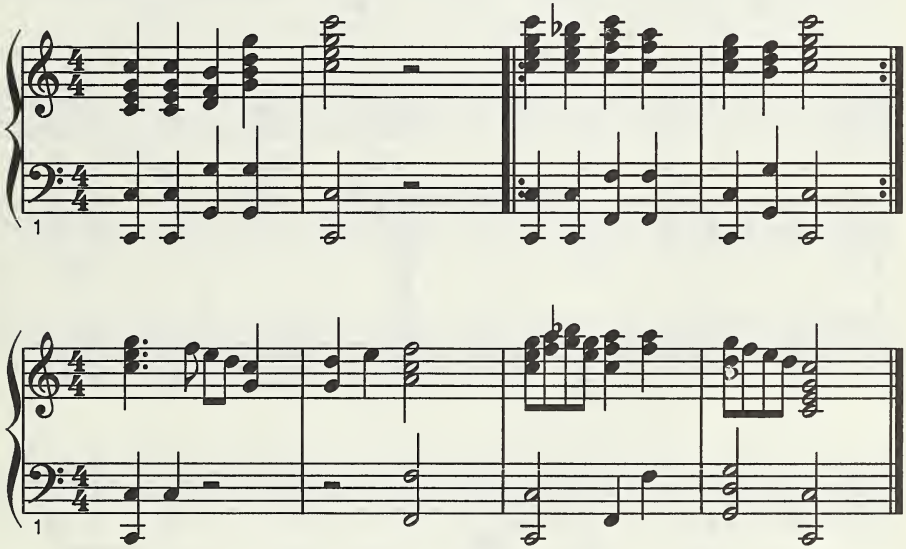
XXIV. Вправи на косі строї

1. Косий стрій С

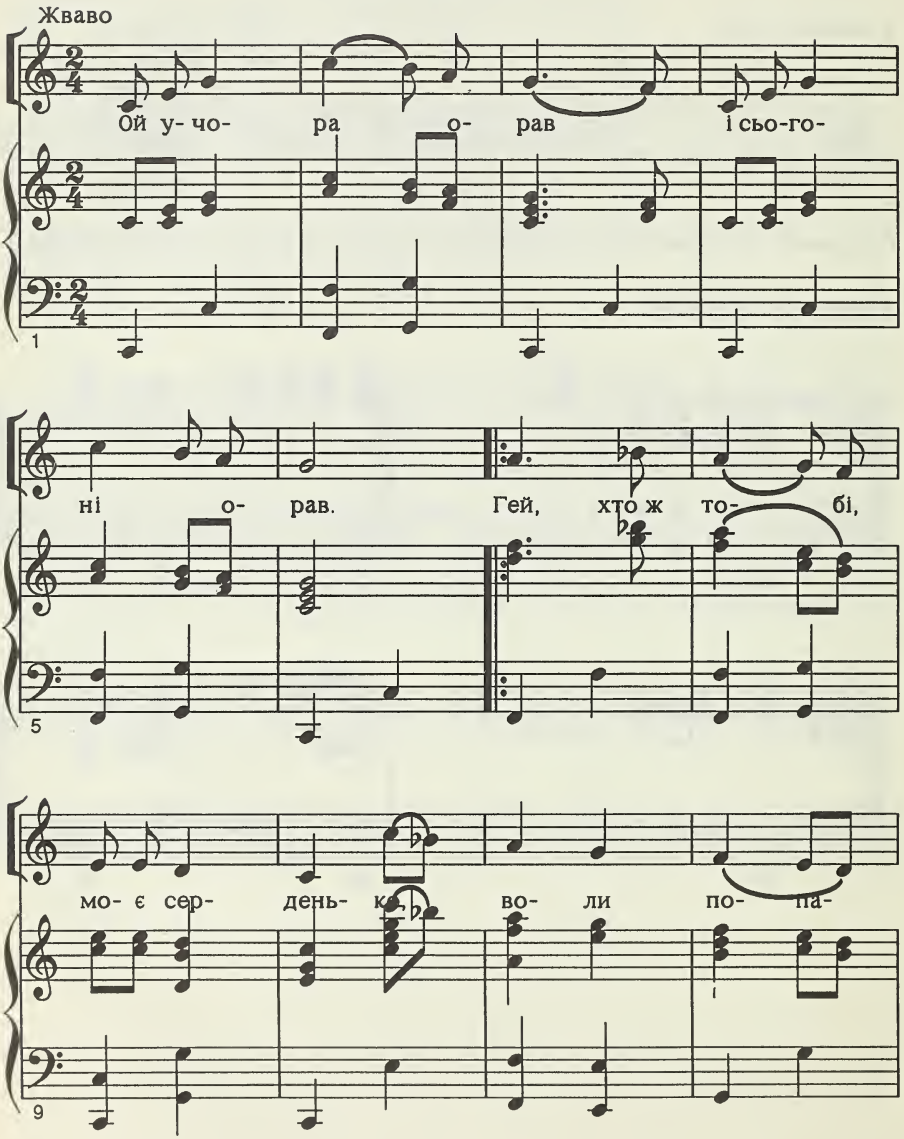


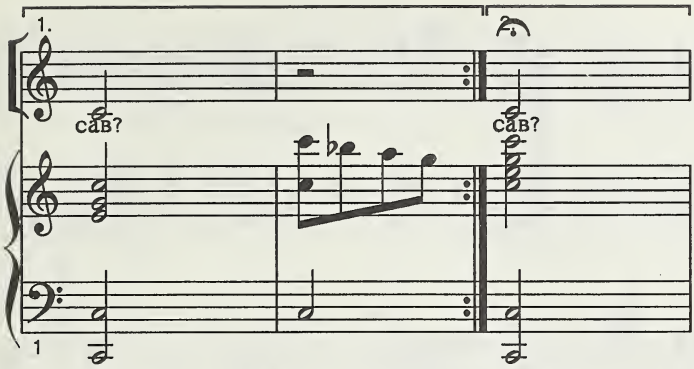
Одинокий перестроєний приструнок (b^2), решта бандури в чистому C-dur.

Вправа на хід акордів.



ОЙ УЧОРА ОРАВ

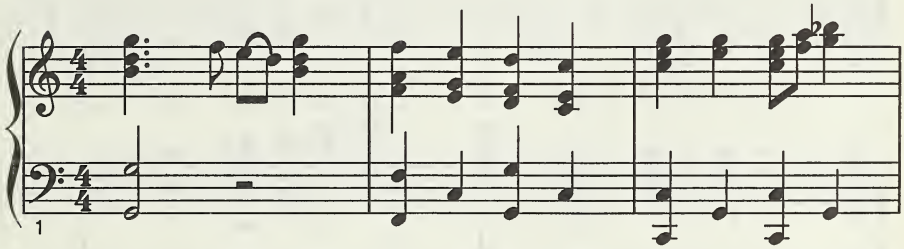




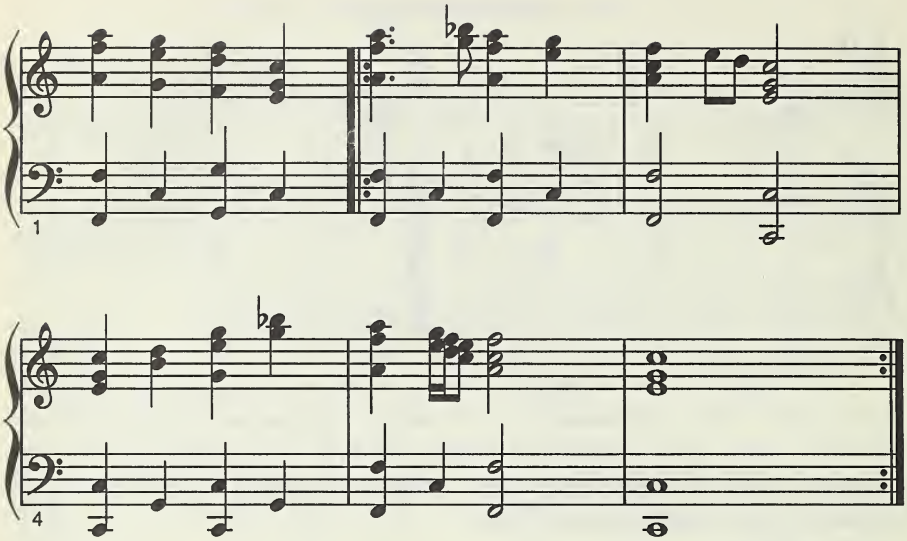
Цю народну пісню подано з голосом як примір бандурного супроводу у косому строї, де вживаються дві октави в різних місцях для оминання або використання перестроєної септими. Другий подібний зразок — це народна пісня «Зелений дубочку» з репертуару кобзаря К. Місевича, яку подаємо тут в упрощеному вигляді[1]:

ЗЕЛЕНИЙ ДУБОЧКУ

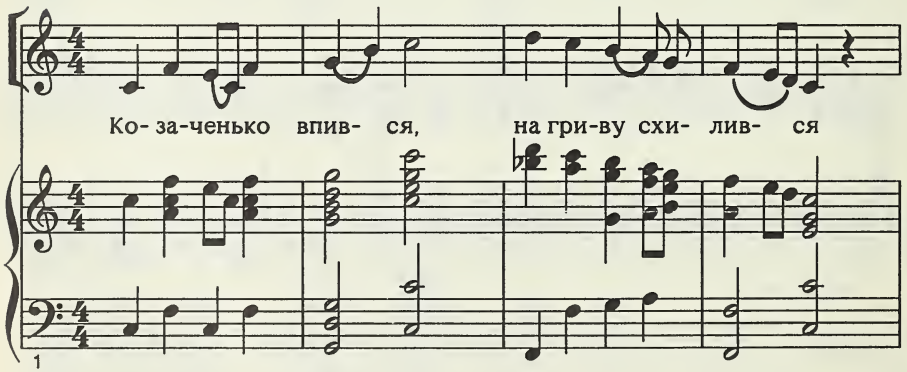
А. Горняткевич



[1] На жаль, у Штокалковому рукописі подана тільки партія голосу (і то без слів). Ані серед нот Штокалка, ані деінде, не вдалося найти обробки цієї пісні для бандури й тому редактор подав власну, написану в дусі інших обробок К. Місевича. (АГ)



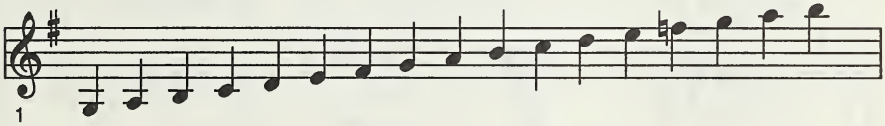
КОЗАЧЕНЬКО ВПИВСЯ



На гриву схи- лив- ся, тяжко за- жу- рив- ся.

1

Косий стрій G



ОЙ ХМЕЛЮ Ж, МІЙ ХМЕЛЮ

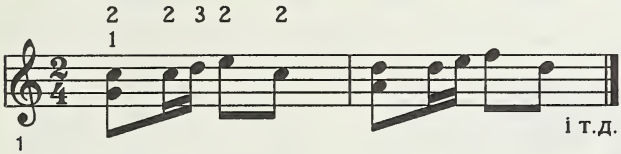
Ой хме- лю ж, мій хме- лю, хме- лю зе- ле-

нень- кий, Де ж ти, хме- лю, зиму зимував,

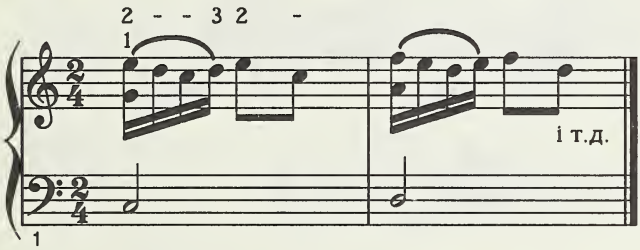
що й не роз- ви- вав- ся? вав- ся?

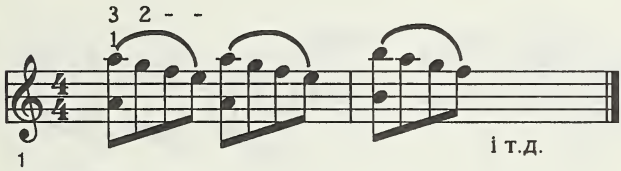
XXV. Дальше розвинення пальцівки правої руки.

Нав'язуючи до попередніх вправ, особливо до *стоячого* та *перехресного* ходу, добиватись легкости та швидкости.

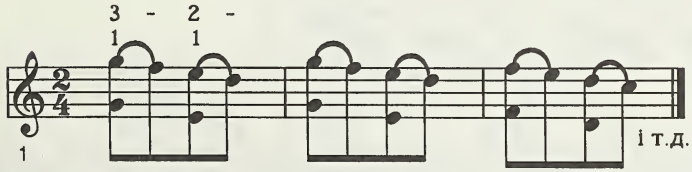


Для упрощення та прозорости не подаємо басового супроводу, вивчення якого можна ввести, коли вправа вже засвоєна.





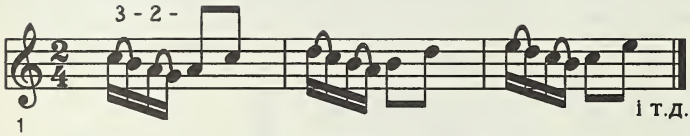
також 3 3 2 2
1

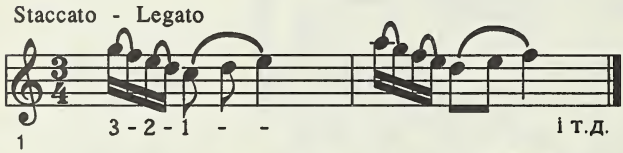


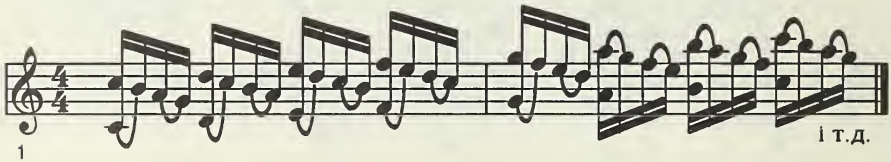
також 3 2 2 2
1 1

Перехресний хід

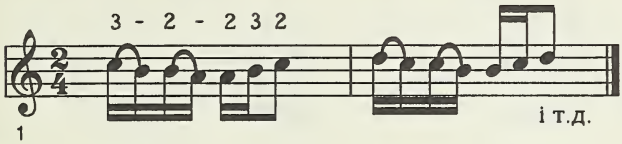
Цей хід нагадує перехресний хід угору. Він виконується двома (або інколи трьома) пальцями, напереміну беручи по дві або більше нот одним рухом пальця. Таким чином, виходить рід поєднання швидких ходів у legato та staccato.

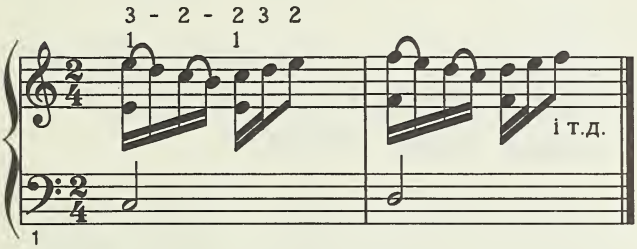


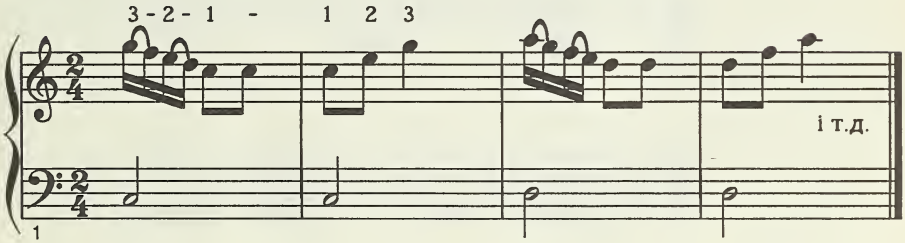


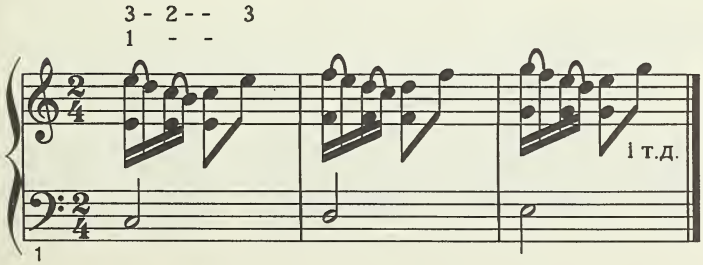


Перехресний хід униз у поєднанні з перехресним ходом угору.

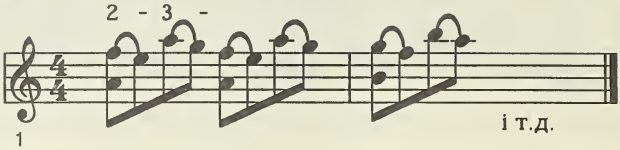


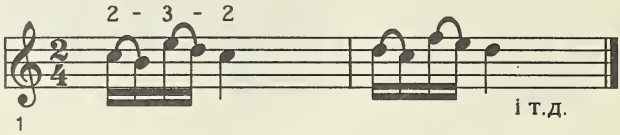


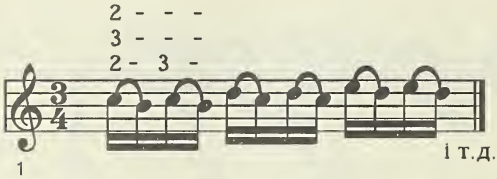


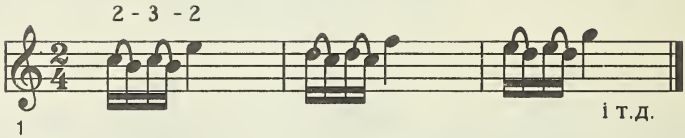


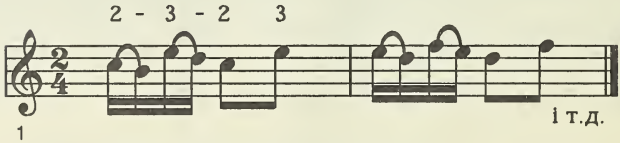
Інші форми перехресних ходів.



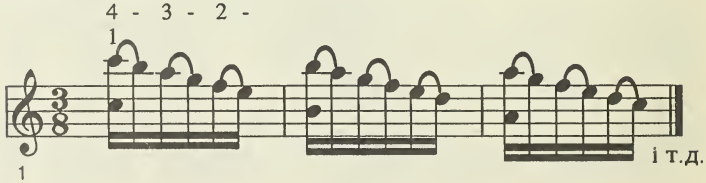


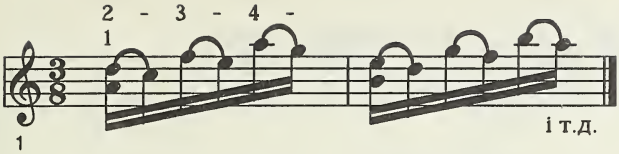


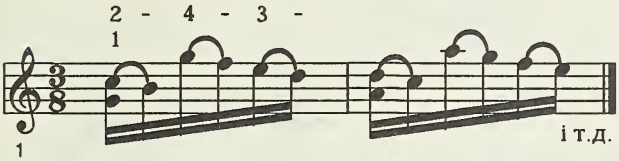


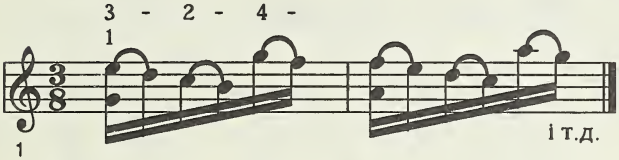


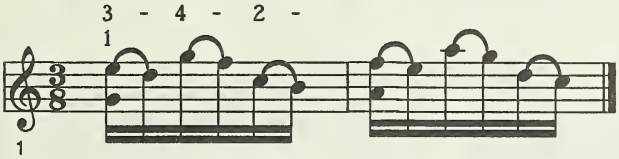
Трипальцевий хід.



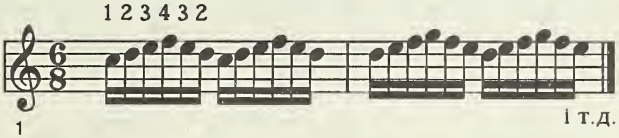


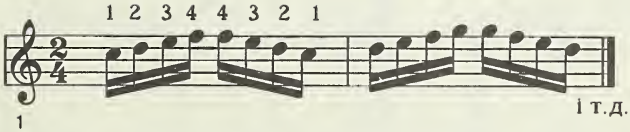


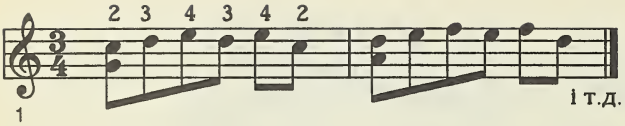




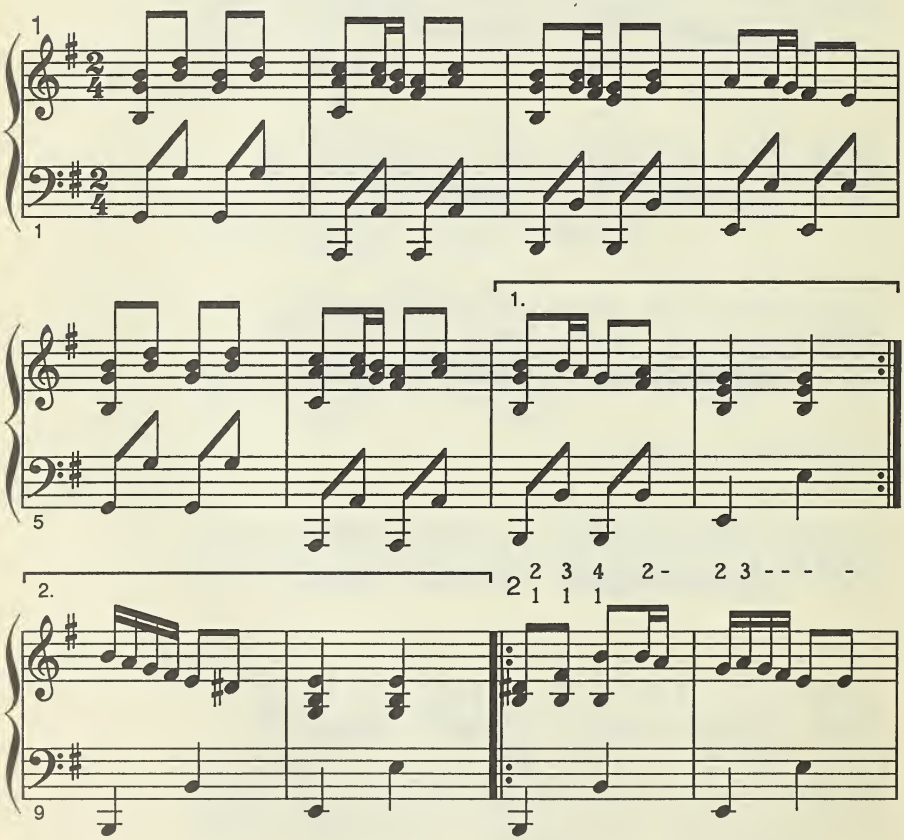
Трипальцевий стоячий хід

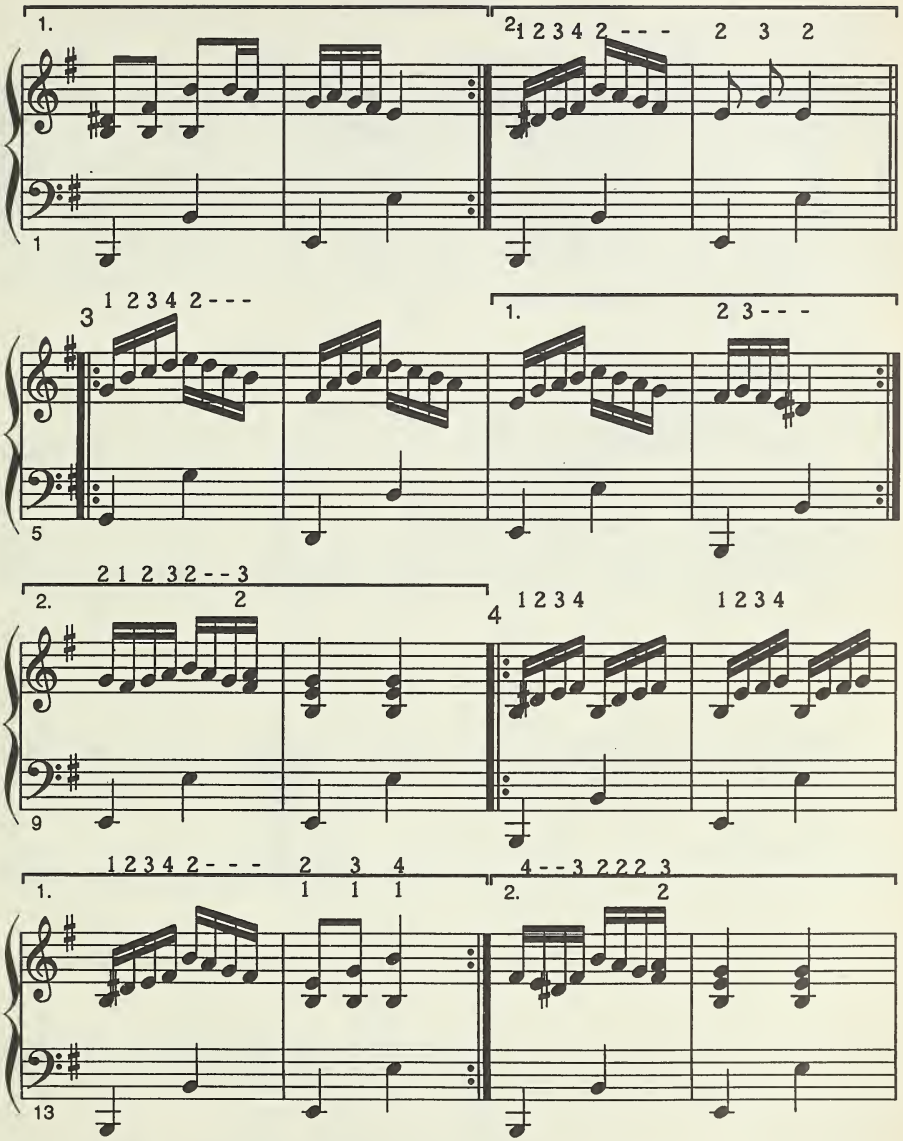


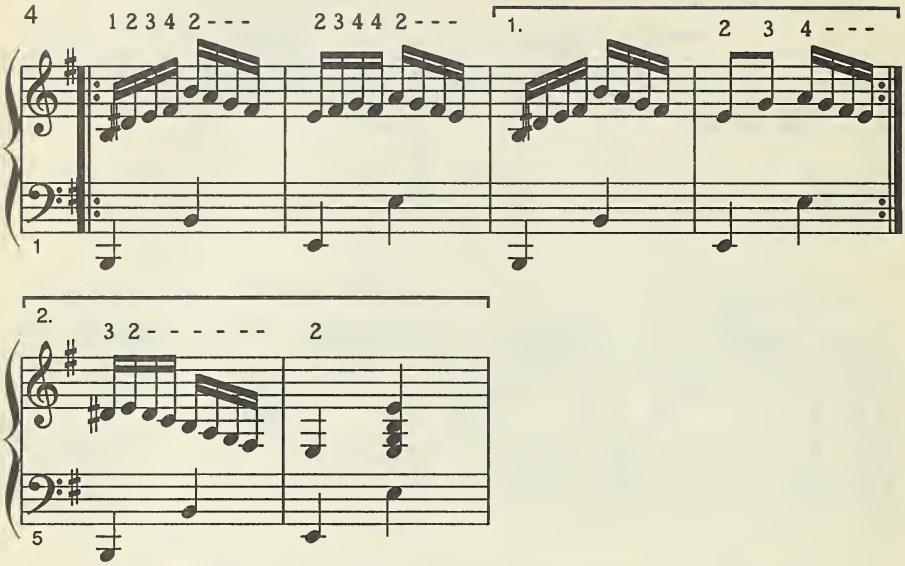




МОЛОДИЧКА

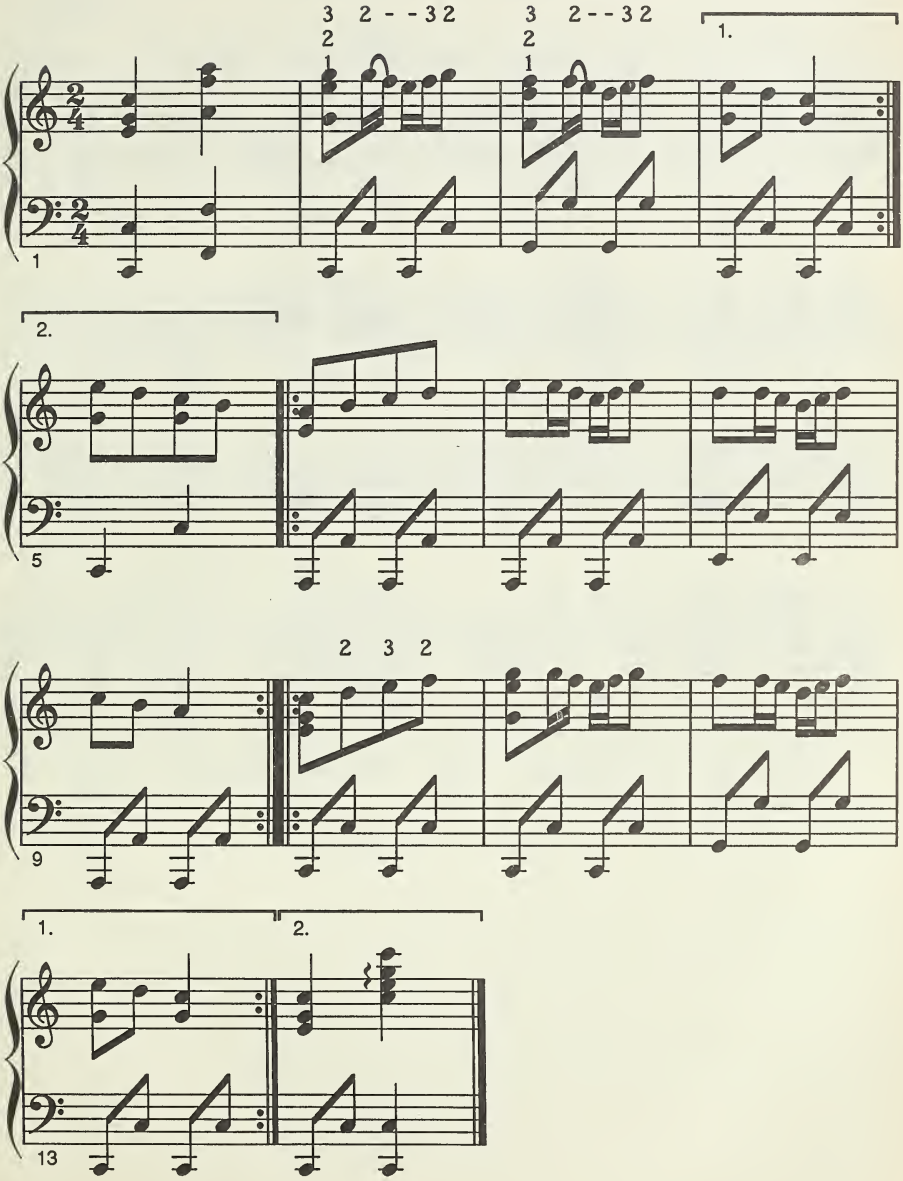



1.
2
1 2 3 4 2 - - -
2 3 2
1
3
1 2 3 4 2 - - -
1.
2 3 - - -
5
2 1 2 3 2 - - 3
2.
2
4
1 2 3 4
1 2 3 4
9
1 2 3 4 2 - - -
2 3 4
1 1 1
1.
4 - - 3 2 2 2 3
2.
2
13


4
1 2 3 4 2 - - -
2 3 4 4 2 - - -
1.
2 3 4 - - -
1
2.
3 2 - - - - - -
2
5

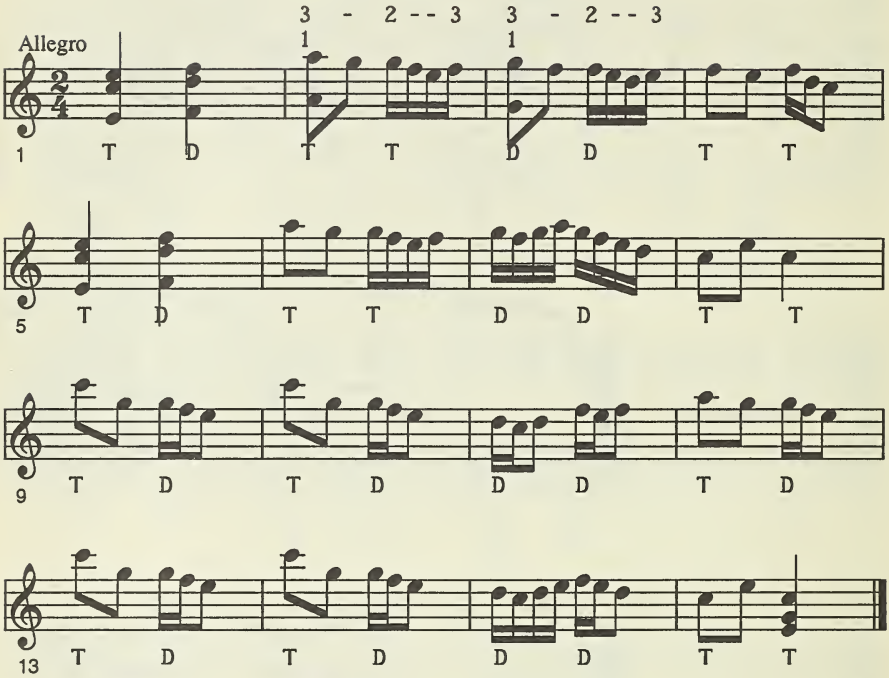
ПОДОЛЯНКА

З репертуару Костя Місевича



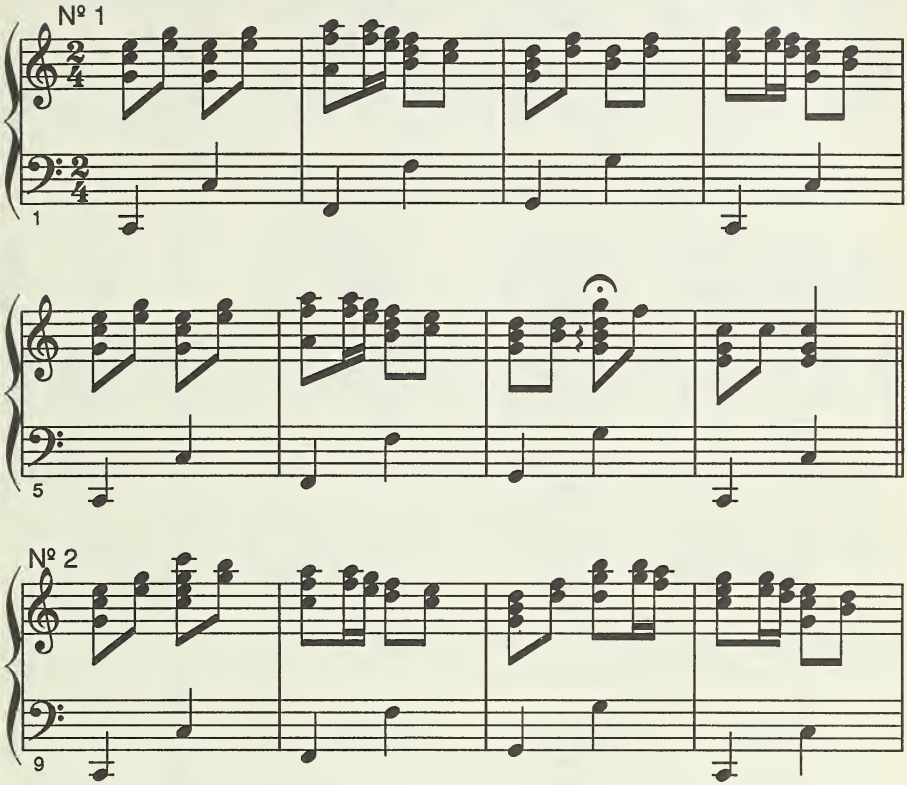
КАТЕРИНОСЛАВСЬКИЙ ТАНОК

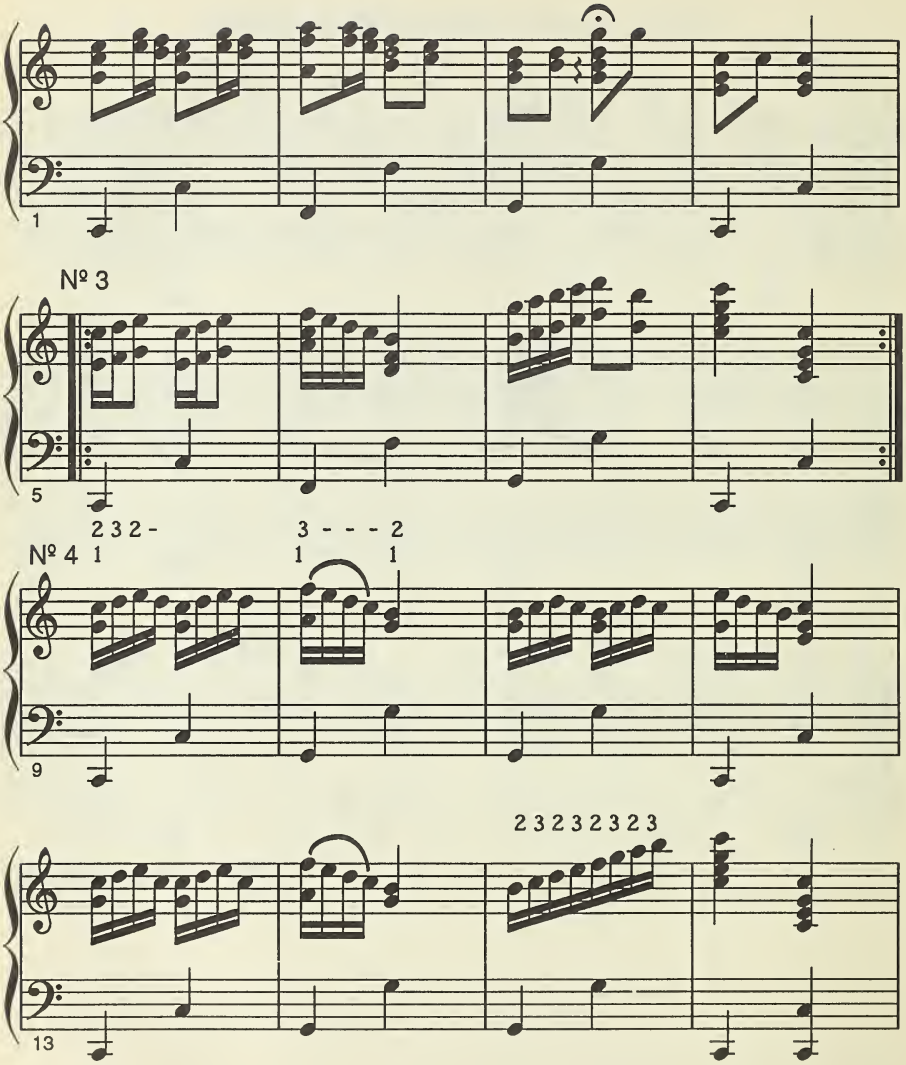
К. Місевич



Це вправа на перехресні ходи. Басовий супровід подано в спрощеному знакуванні.

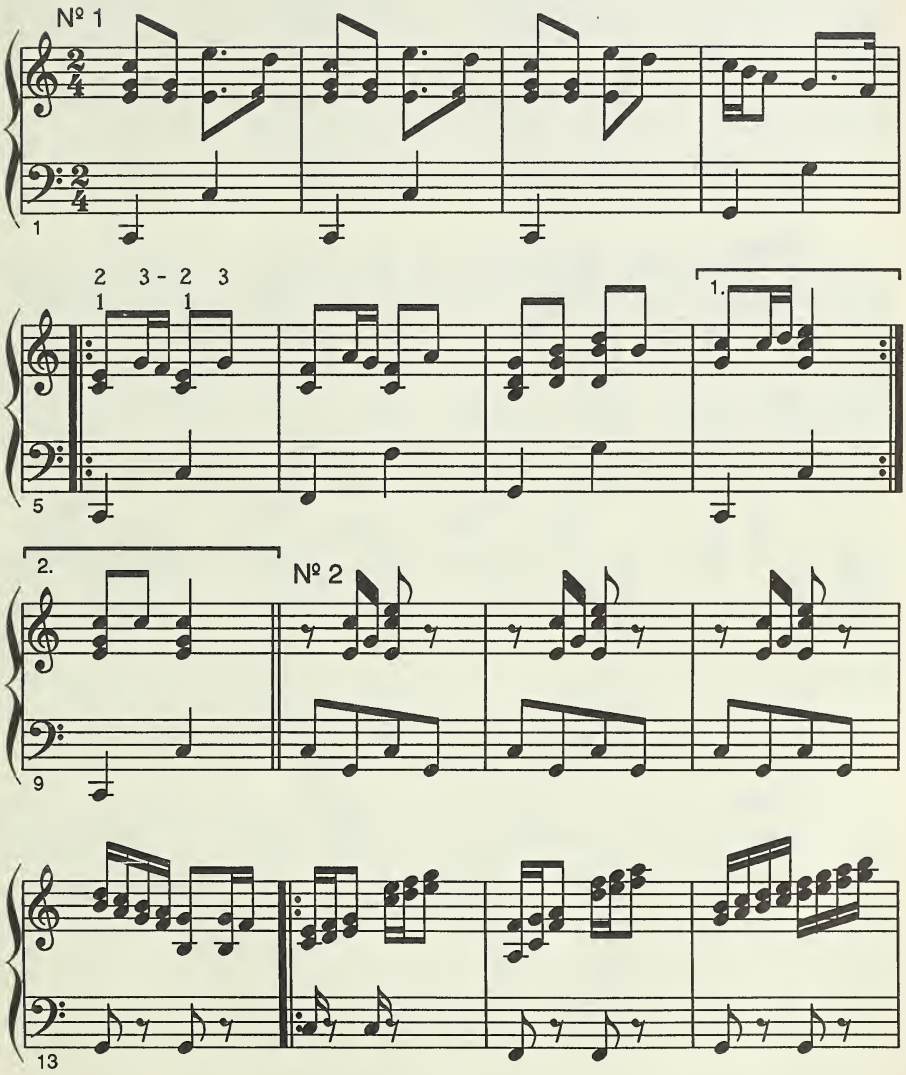
Варіяції на тему «А ХТО БАЧИВ, А ХТО ЧУВ»

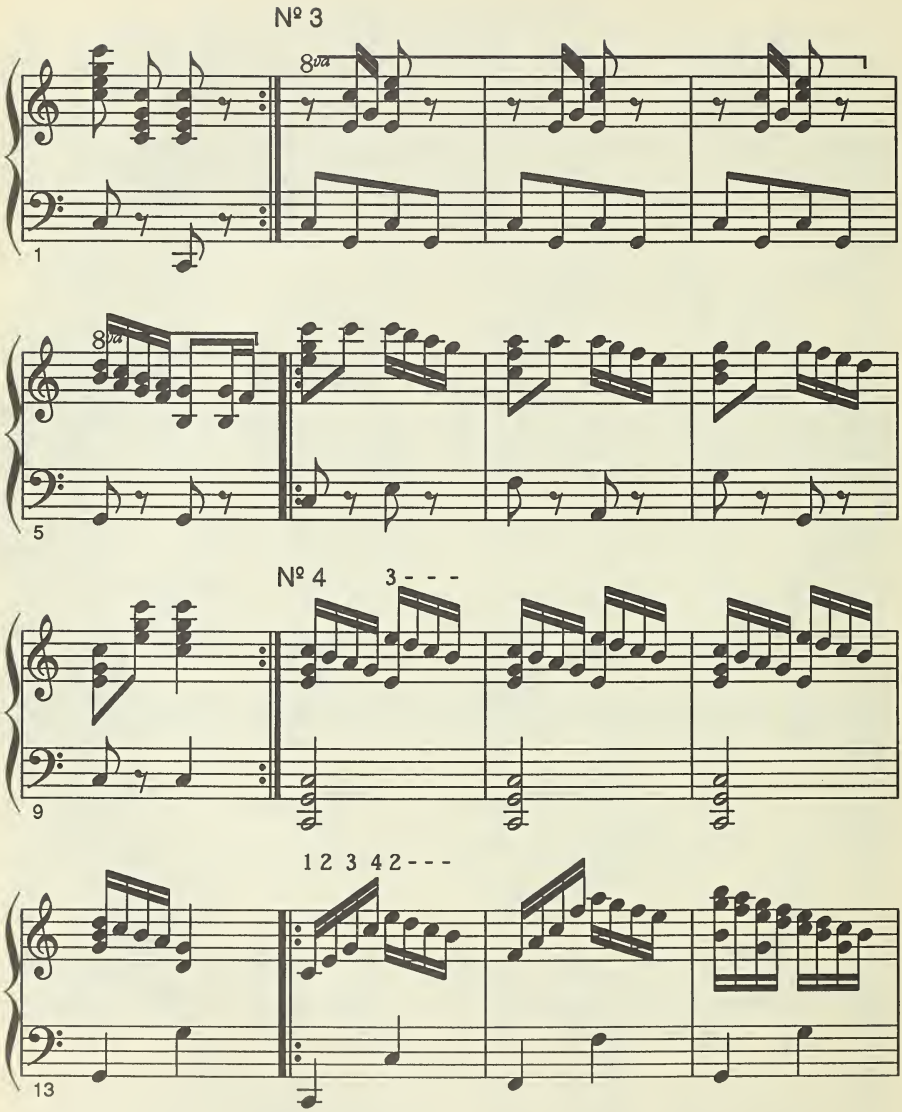


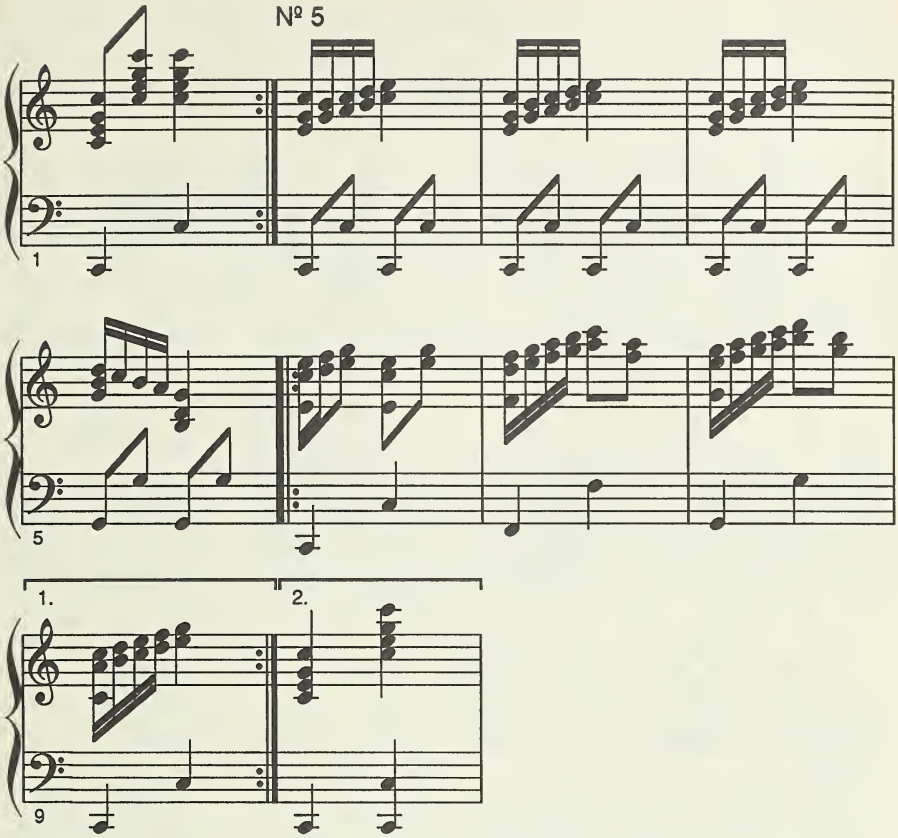

1
№ 3
5
2 3 2 -
3 - - - 2
№ 4 1
1
1
9
2 3 2 3 2 3 2 3
13

І ШУМИТЬ, І ГУДЕ

(Варіяції)

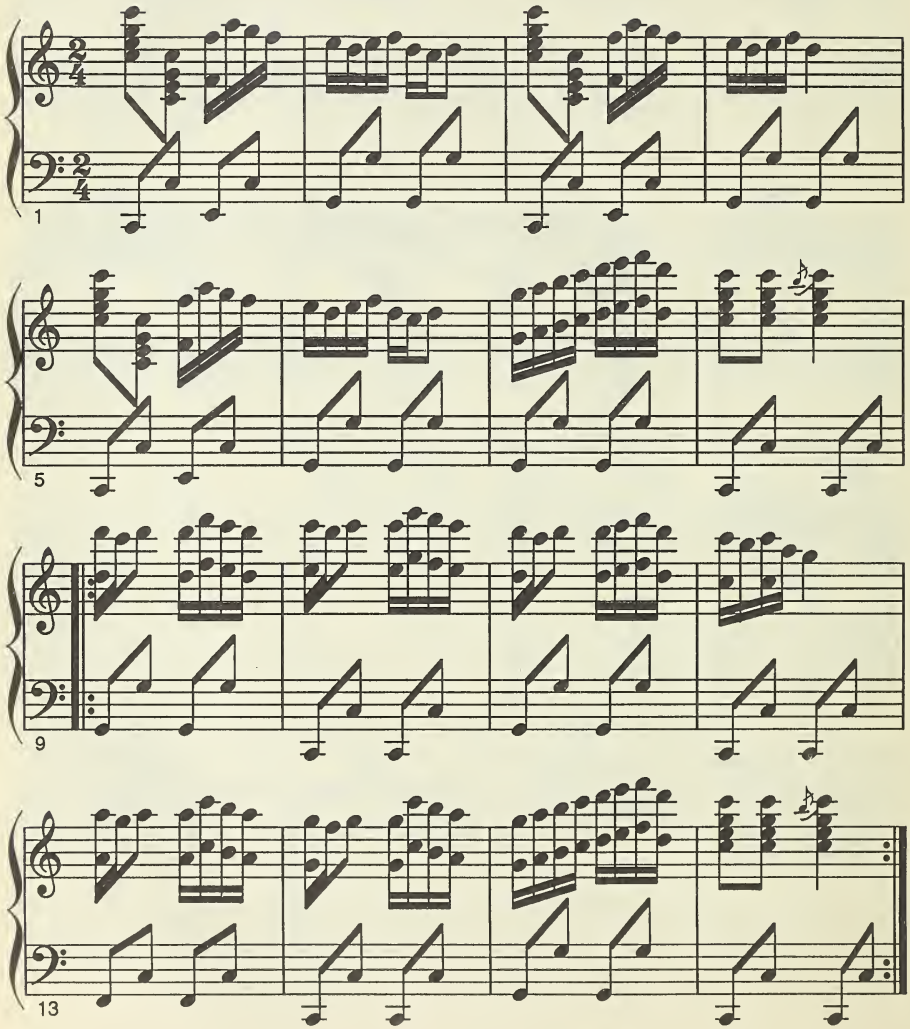



№ 3
8va
1
8va
5
№ 4
3 - - -
9
1 2 3 4 2 - - -
13



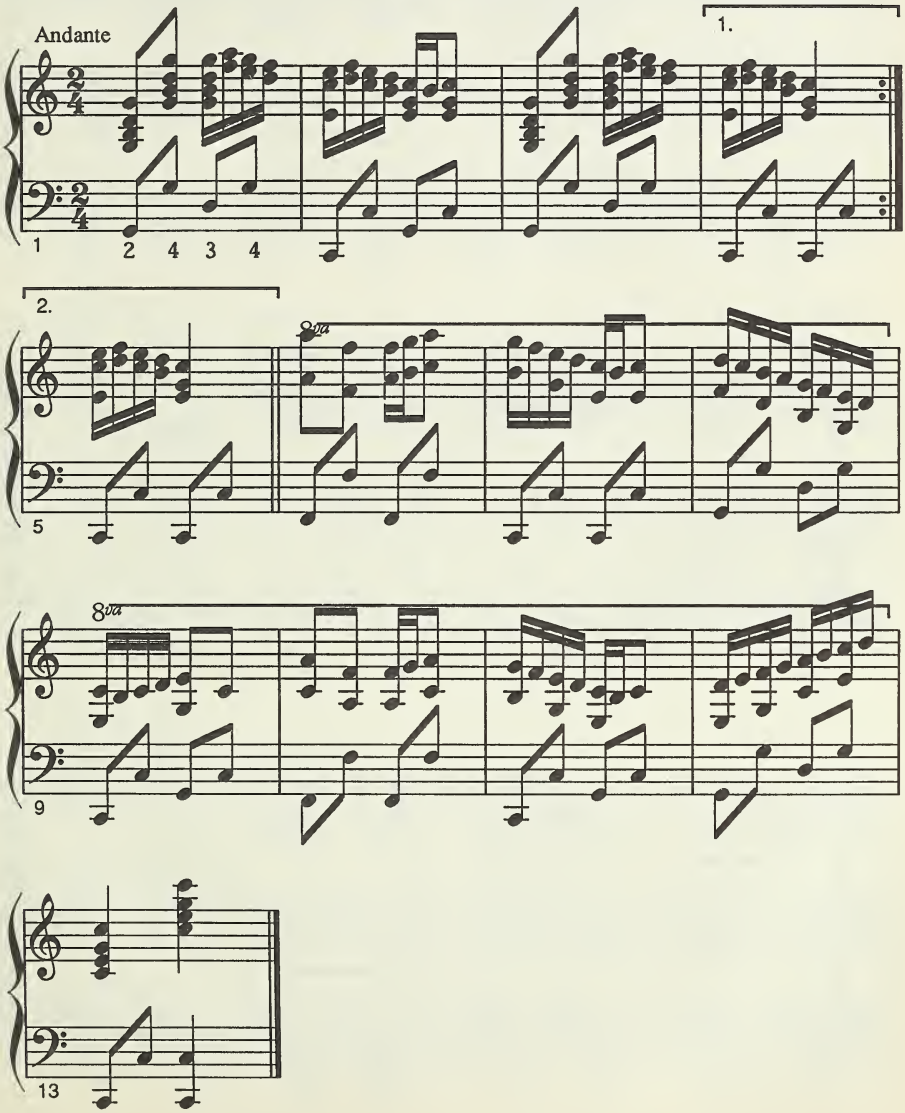
Варіяції на тему «І шумить, і гуде» — це вправи на *мет руки* (№2) та вправи для розвинення легкости й швидкости у виконанні шістнадцятних нот. Варіяції №2 і 3 взяті зі збірки «10 пісень», обробка М. Михайлова.

ГАЙДУК
або
ГЕТЬМАНСЬКИЙ ТАНОК

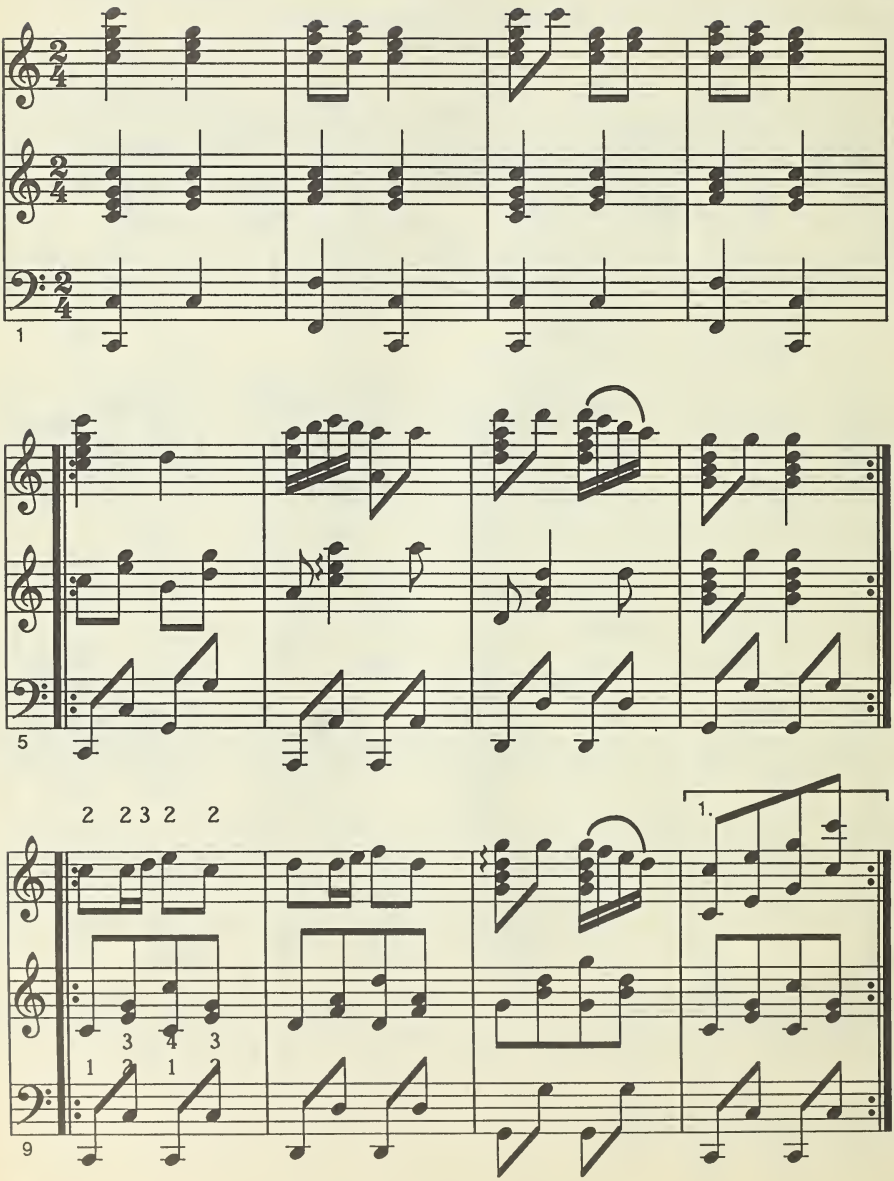


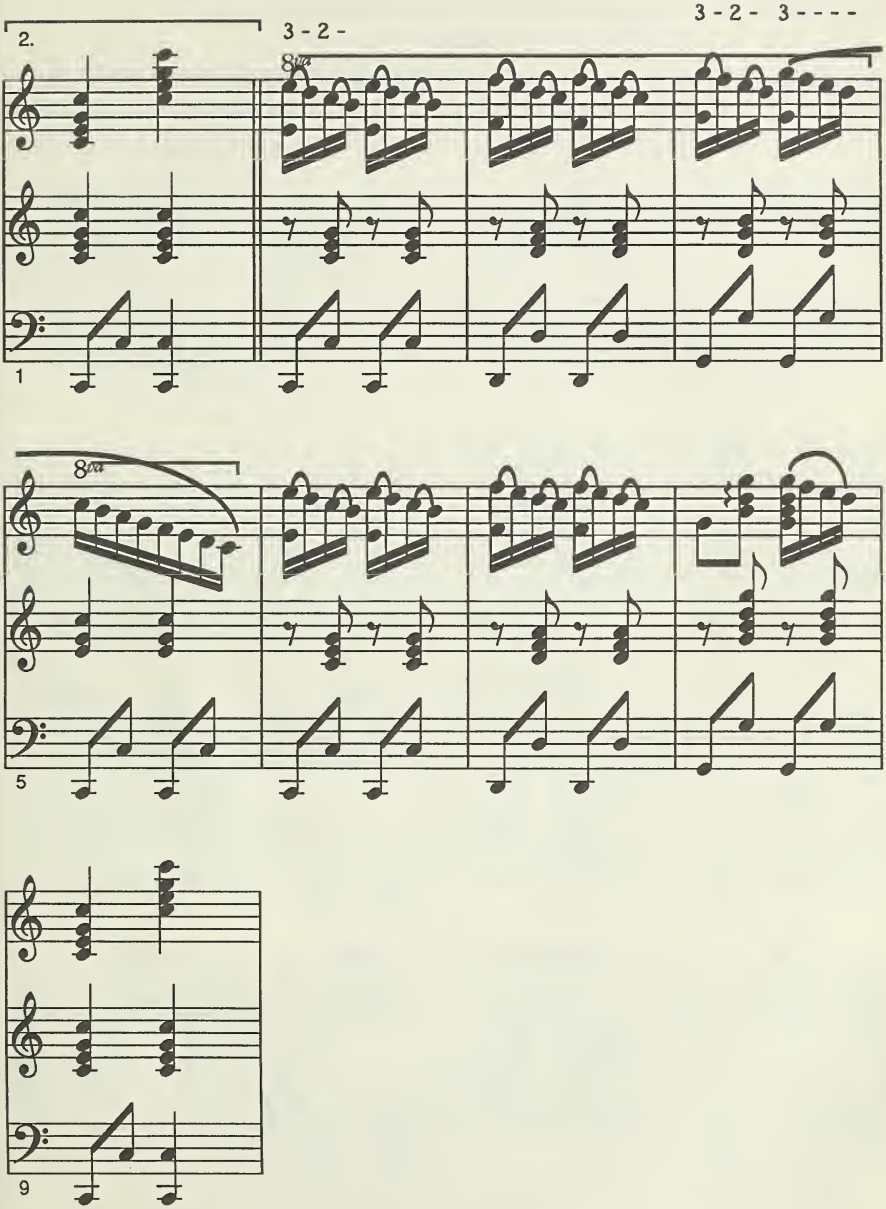
Цей танок існує в декількох варіянтах. Тут подаємо його оригінальний запис, що належить бандуристу К. Місевичеві. Використовувати як вправу на мет руки на октаву вниз.

ПОЛЯНКА



ТРОПАК

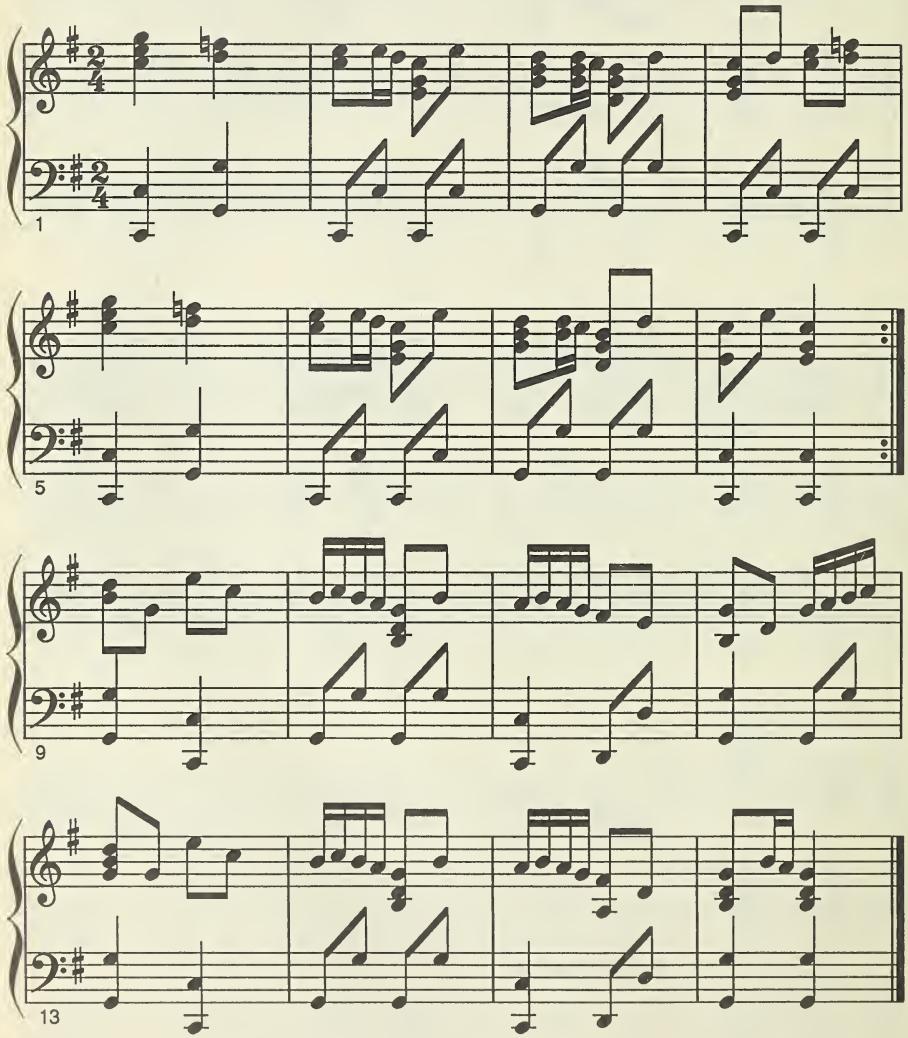



2.
3 - 2 -
3 - 2 - 3 - - - -
8va
1
8va
5
9

Косий стрій G

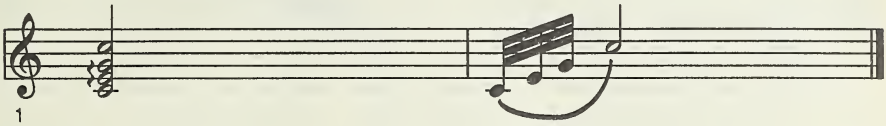
ГОПАК

З репертуару бандуриста Євгена Цюри,
Київська капеля бандуристів



XXVI. Арпеджіо та арпеджіовий акорд

Арпеджіо та арпеджіовий акорд — рід ламаного акорду, коли всі тони акорду звучать не одночасно, а швидко один по одному. У нотному письмі такий акорд пишеться так: Його дійсне виконання таке:

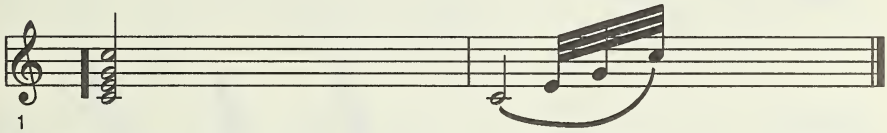


Арпеджіовий акорд виконується теж згори вниз і тоді його пишеться так:

Його дійсне виконання таке:

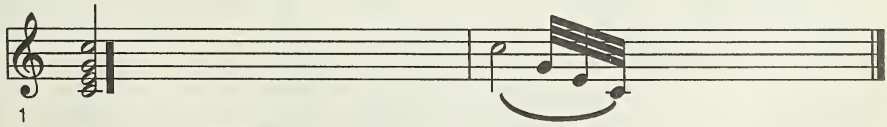
Хоткевич відрізняє від арпеджія *арпеджіовий акорд*,який означується так:

Його виконується:



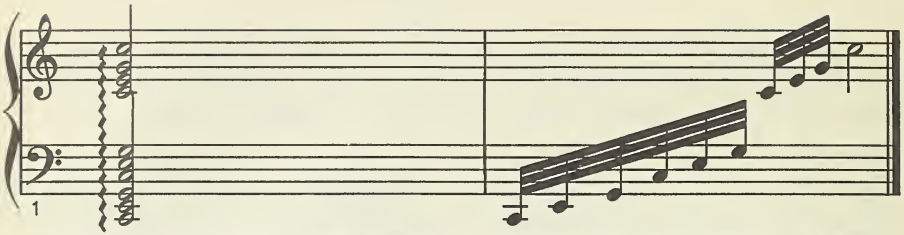
Це арпеджіовий акорд *угору*, натомість арпеджіовий акорд *униз* пишеться так:

Його виконується:

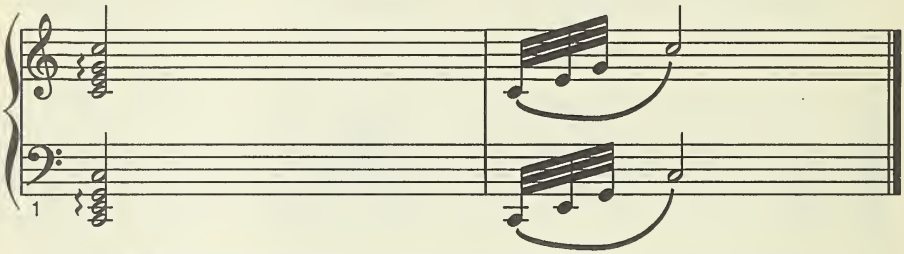


Арпеджіо закінчується не одночасно і часово зосереджене на останній ноті, незалежно скільки нот складає арпеджіо. Для усіх тих нот спільний один знак, який може поєднувати басовий та скрипковий ключі на двох станах.

Його виконується:

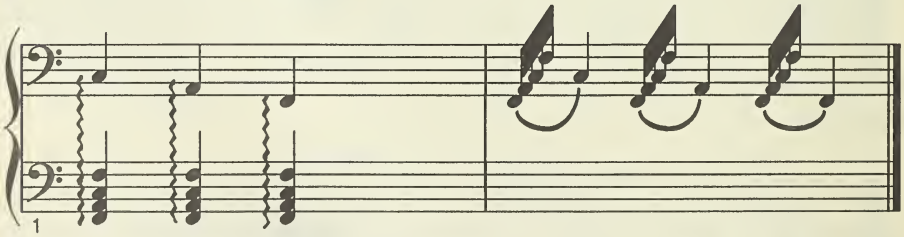


Коли кривульковий знак переваний між обидвома станами, це значить, що акорди треба виконувати паралельно: Їх виконується:



Коли ж бажано, щоб нотою, що закінчує арпеджіо була інша, як найвища нота, тоді треба або відказатися від упрощеного написання й писати «так, як виконується», або застосувати особливе знакування, яке пропонує Хоткевич:

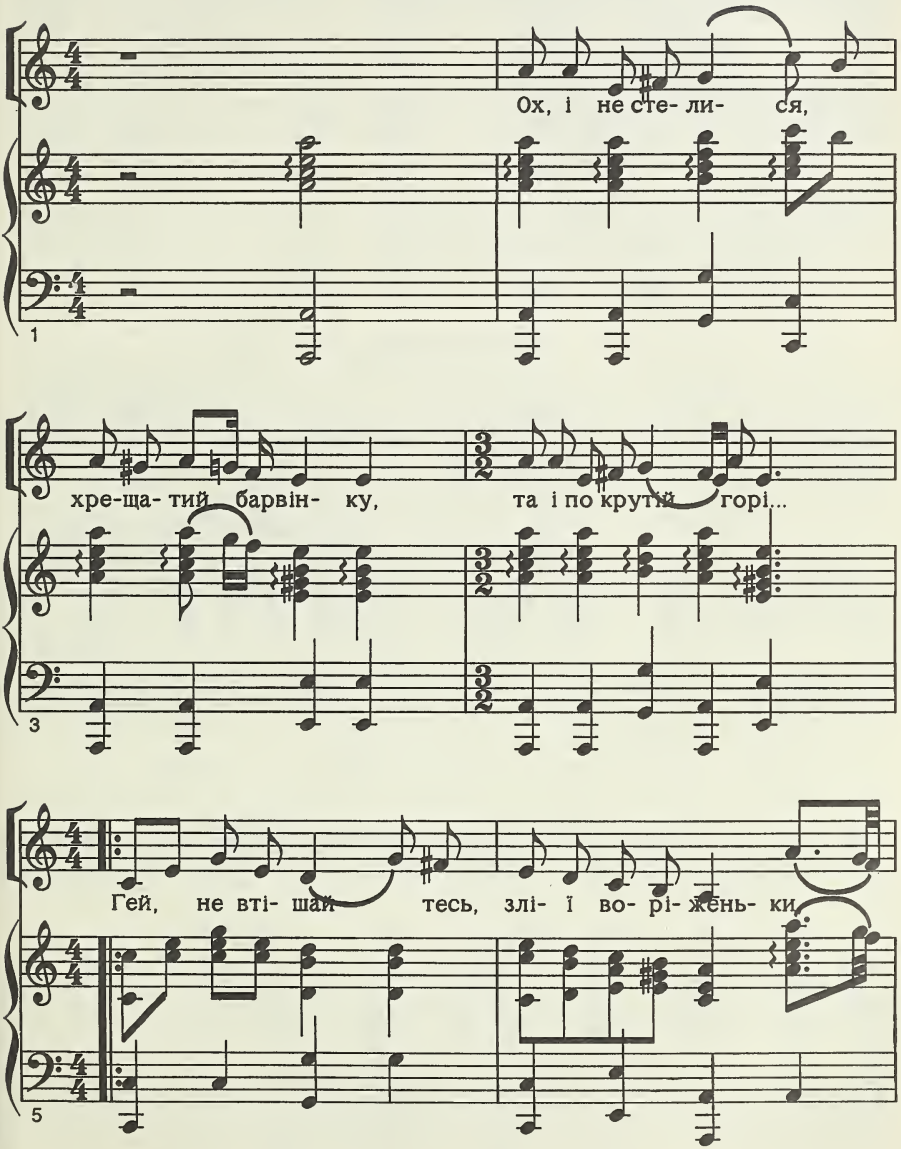
виконувати:

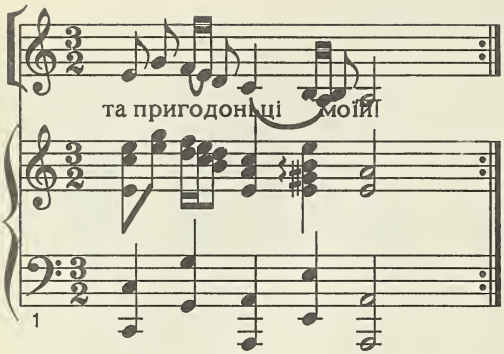


Замість однієї оснтанньої ноти арпеджіового акорду може бути їх дві або й цілий акорд. У такому випадку одна рука виконує арпеджіо, а друга, замість однієї останньої ноти, бере цілий акорд і на нього тоді випадає ритмічний рахунок.

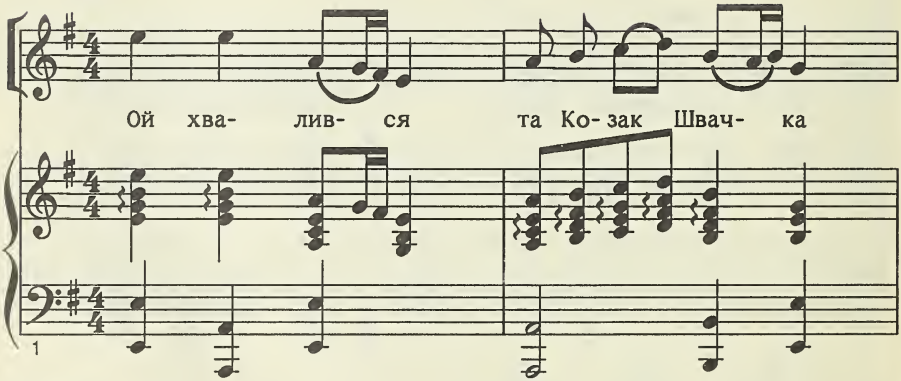
Докладніше про цього типу прийоми буде мова в дальших розділах, коли ліва рука перейде на приструнки.

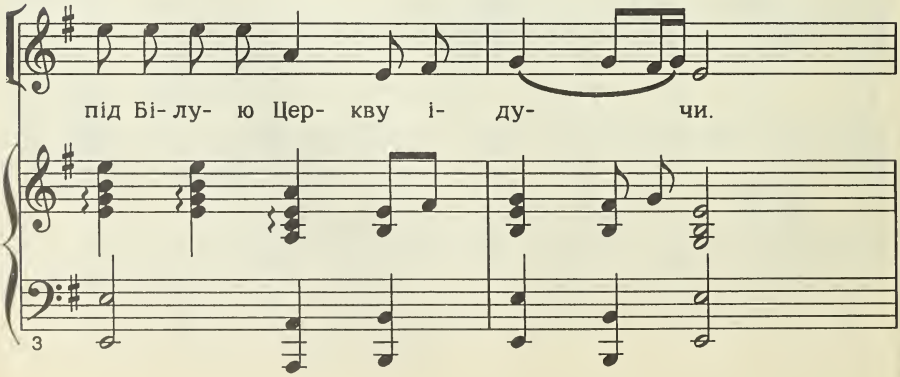
ОХ, І НЕ СТЕЛИСЯ





КОЗАК ШВАЧКА





Гей, бу- дем бра- ти тай ки- тай-ку дра- ти

1

та в о- ну- чах топ- та- ти.

3

Це — історична пісня з репертуару Юрія Сінгалевича, яку пропонуємо, як вправу для арпеджіових акродів. Вона має, подібно як пісня «Чорне моє поле», часті паралелізми. Див. коментар на стор. 204.

Стрій жалібний С

КОЛИСКОВА

Спокійно

1

4

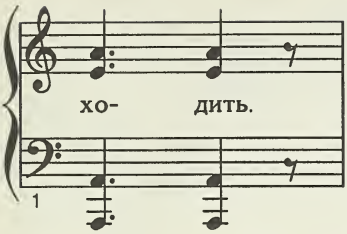
Ой красно ясно,

7

ой красно ясно куди со-нінько схо- дить.

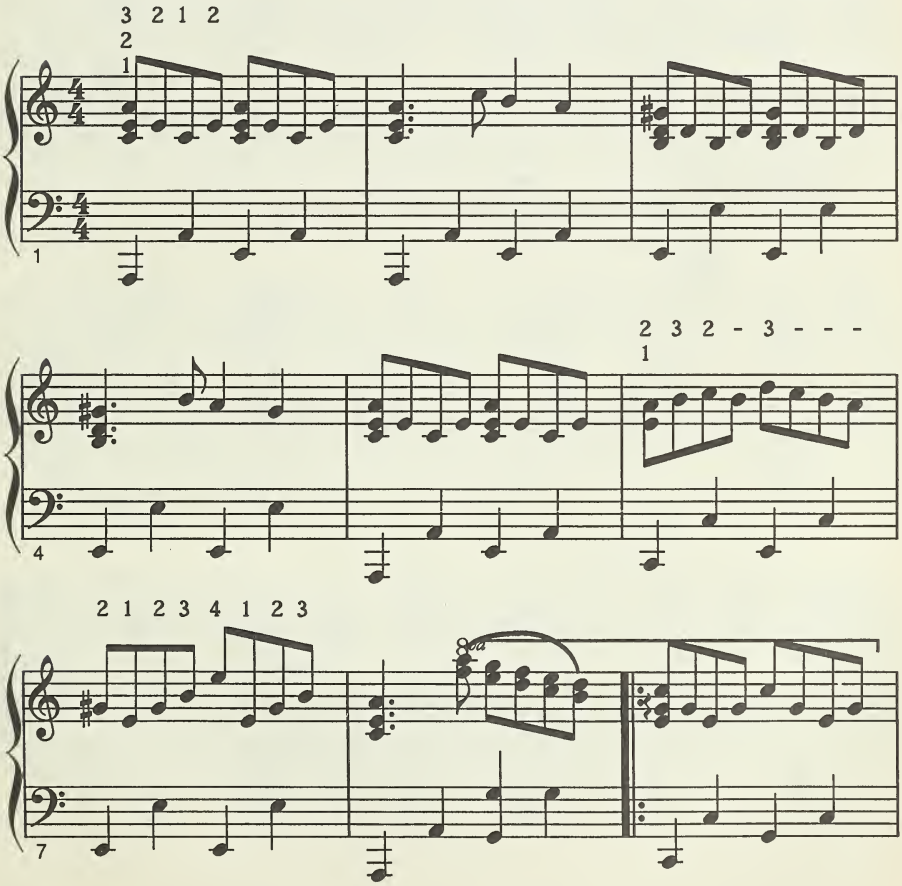
10

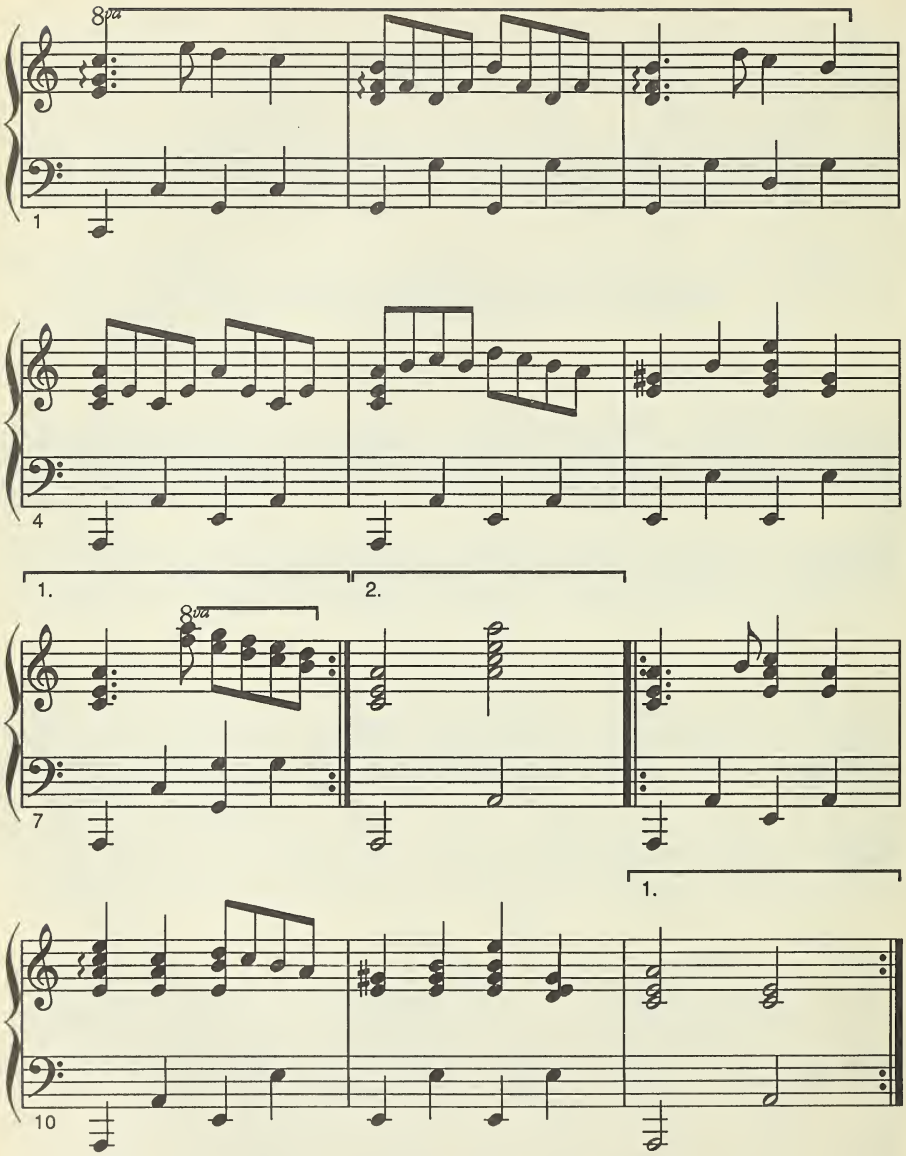
Ой ще красніше, ой ще ясні- ше, ку- ди ма- тін- ка

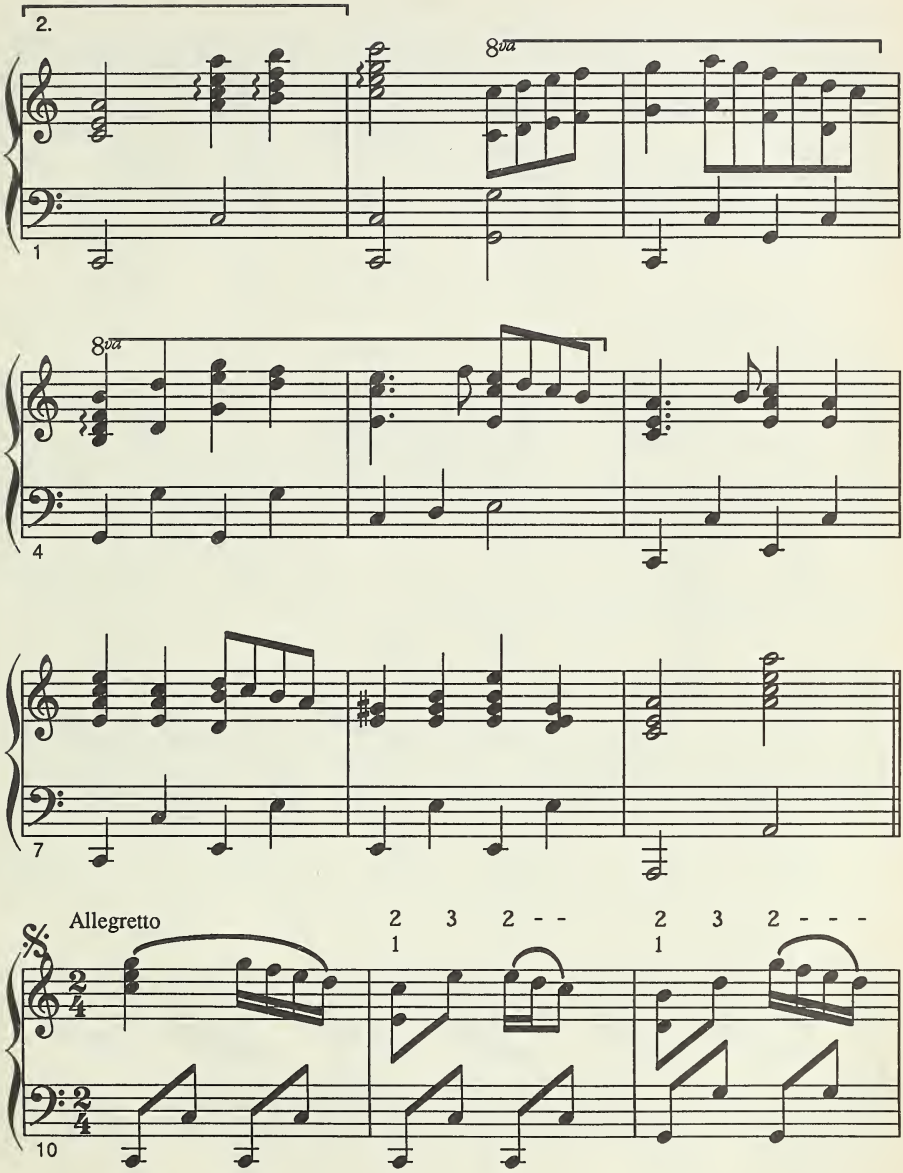


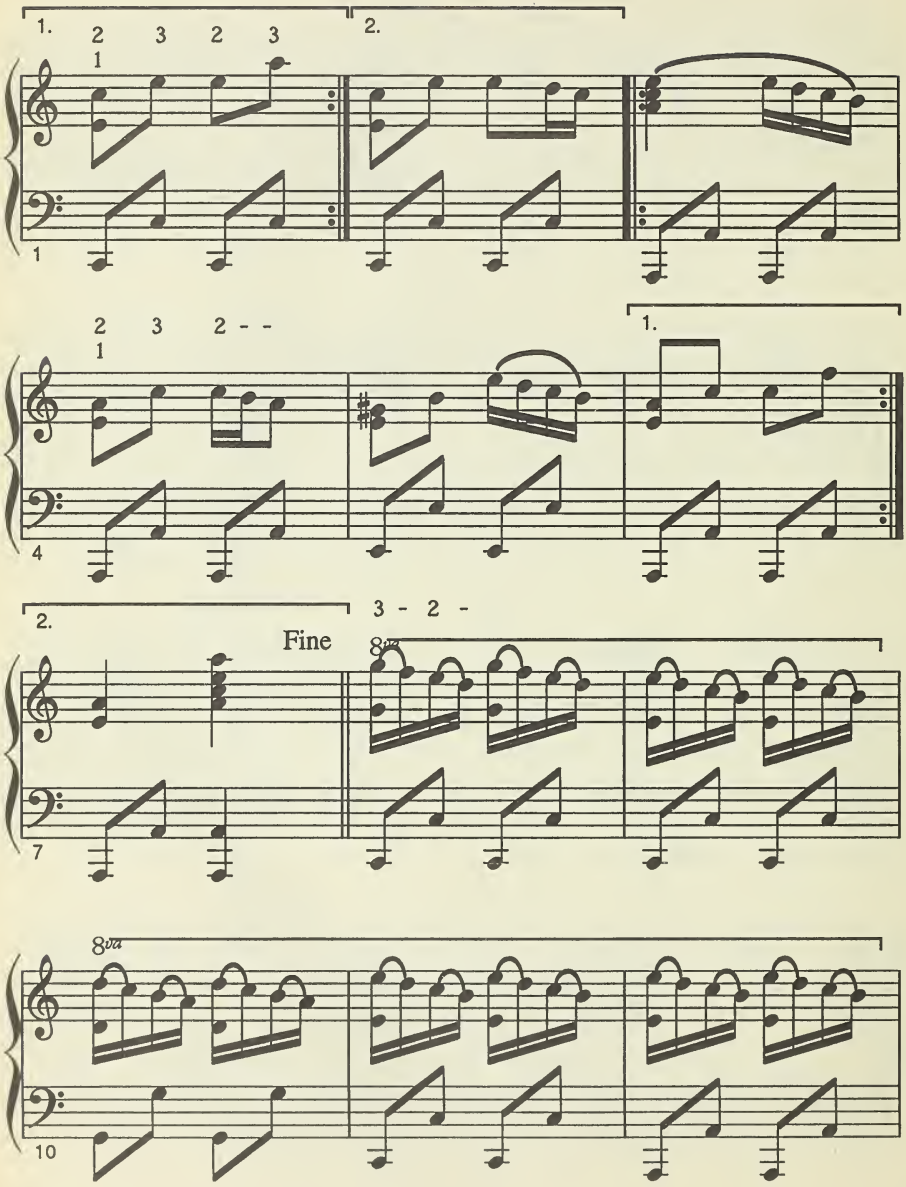
В'ЯЗАНКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

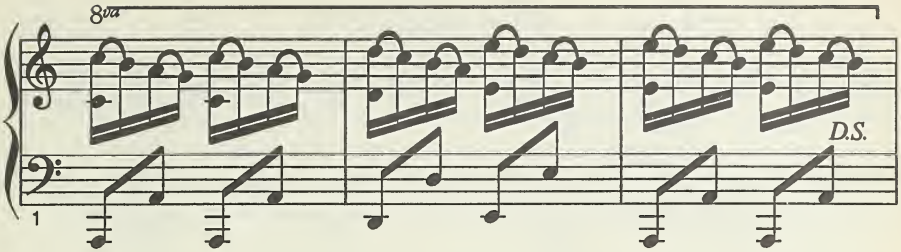
обр. Михайла Теліги




8va
1
4
1.
2.
8va
7
1.
10

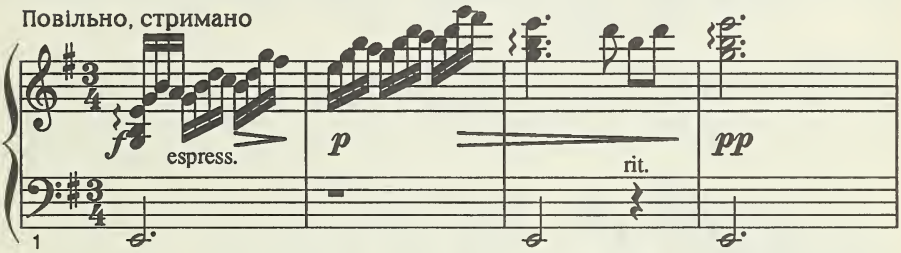

2.
8va
1
8va
4
7
Allegretto
2 3 2 - -
1
2 3 2 - - -
1
10

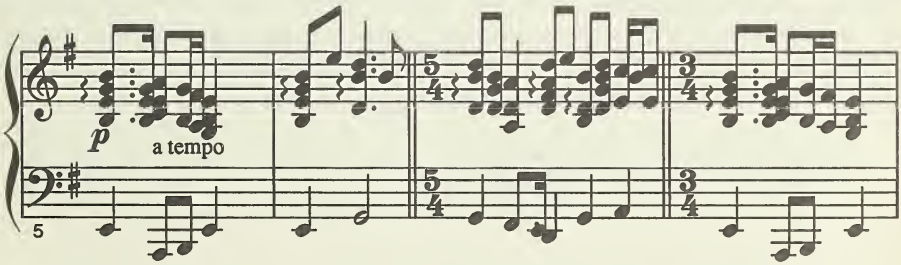

1.
2 3 2 3
1
2.
1
2 3 2 - -
1
1.
4
2.
3 - 2 -
Fine
8va
7
8va
10

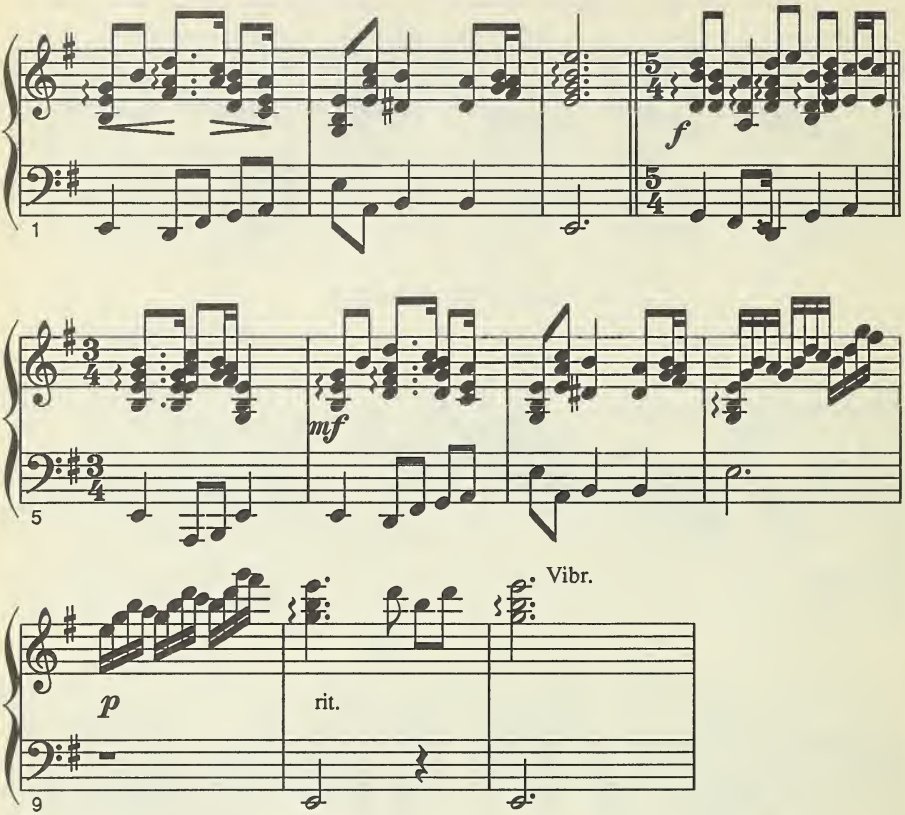


ОЙ ПІДУ Я ПОНАД МОРЕ

обр. Віктора Кухти






1
f
5
mf
Vibr.
p
rit.
9

XXVII. Січені звуки
(Tremolo)

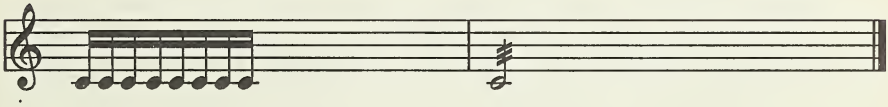
Коли приводити струну до звучання не одним ударом, а повторною швидкою чергою ударів, тоді витворюється характерний звук, що дає враження одного протяжного, злитого звука. Це і є *тремоль* або *тремольо*.

Дехто з бандуристів вживав окреслення «сікти по струнам» і вважаємо, що цей термін більш відповідає особливості цього ефекту на бандурі чим загальноприйнятий музичний термін *тремольо*.Тому теж будемо вживати його надалі.

Січені звуки можна добути на бандурі різними способами:

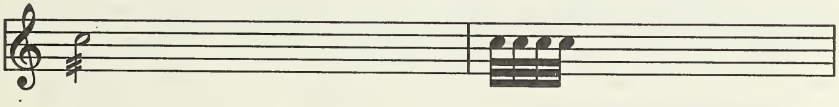
1. Коли кидати палець на струну, це буде звичайне тремольо (Хоткевич).

Коротше його пишеться так:



2. Другий спосіб добуття тремольо це прийом, про який згадувано при обговорюванні т. зв. старого чернігівського способу гри на бандурі (стор.18). За тим способом повторюється ноту не киданням пальця в одну струну, а беручи раз у положенні **З**, чергуючи ударом у положенні **Н** (пор. розділ «Добування звуку», стор. 24).

Тоді це означується так:



ЗН починається **З**, чергується **Н**

НЗ починається **Н**, чергується **З**

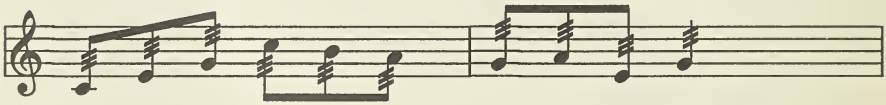
На цьому місці мусимо признатися, що ці два основні положення пальця промовчувано до тепер, бажаючи по змозі облегшити початківцеві опанування елементарних технічних прийомів, не заплутуючись уже на початку у справи, що вимагають дещо вправи. У школі Хоткевича ці прийоми приходять на самому початку у розробленні пальцівки і мають далеко ширше примінення чим лише у добуванні січених звуків. У майбутньому

ми теж присвятимо їм дещо більше уваги.

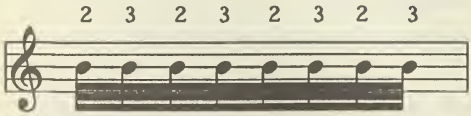
Цей спосіб січеного звуку, який умовно називатимемо *«чернігівське тремольо»*, має свої слабі сторони у тому, що для добуття чистого звуку вимагає більш вертикального положення пальців у відношенні до струни і тим порушує положення руки. Коли ж виконувати його стандартним рухом, тоді положення Н має характер зворотного тобто підривного руху, для чистоти якого потрібна не абияка вправа та достосованісь пучки та нігтя.

3. Третій спосіб добуття тремольо, що згадується теж і в Хоткевича, це модифікація попереднього способу, де рух виконується не пальцем (чи пальцями), а цілою рукою. За його окресленням цей рух тремольо називається «не відриваючи», тобто не відриваючи пальців від струни. Ворушачи рукою то туди, то назад витворюється рід тихого шелесту. Цей цікавий прийом використовується тільки для добуття спеціяльних ефектів.

4. Четвертий рід тремольо, що теж належить віднести до хоткевичівської школи, це особливий рід *піццикато*. Його виконується зафіксованим пальцем, тобто підперши його сусідним пальцем або двома сусідними та граючи за чернігівським принципом тремольо. Цей дає неначе мандоліновий ефект і палець сповняє ролю медіятора (плектра).



5. П'ятий спосіб виконання тремольо полягає на ударі однієї струни замість одним пальцем, двома або більше пальцями по черзі. Цей прийом, що теж вживається хоткевичівською школою, нагадує спосіб добування тремольо у школі клясичної гітари.

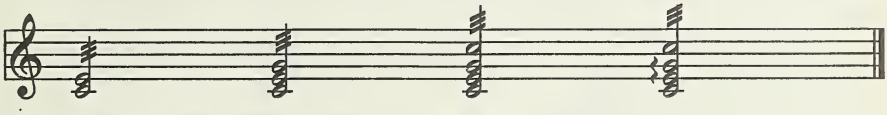


6. Найтиповішим і найдосконалішим способом добуття січених звуків на бандурі — це спосіб двох рук. Удар пальцем (або пальцями) однієї руки чергуються ударом у протилежну сторону другою рукою. При тому ліва рука може бути в позиції **З** або **П**.

Докладніше про цей прийом у його різних варіянтах буде мова у відповідному місці при дальшій розробці гри лівою рукою.

Усе сказане про способи добування тремольо відноситься теж то складних січених рухів, січених двозвуків, тризвуків та інших акордів.

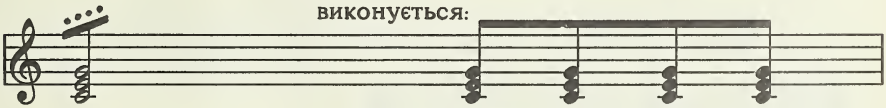
Крім того, у січених акордах примінюється часто ще одна форма січеного звуку, що є поєднанням тремольо та арпеджіового акорду.

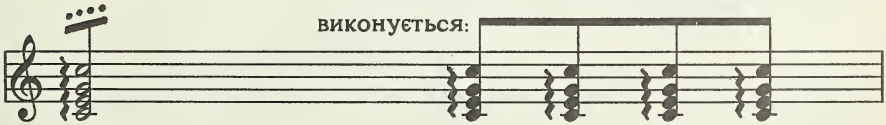


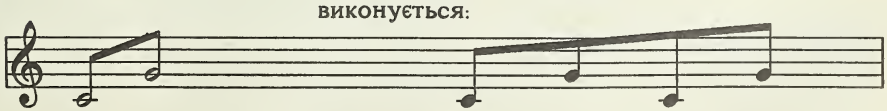
січеній двозвук | січений тризвук | січений чотиризвук | січений арпеджіовий акорд

Цей останній виконується швидким чергуванням арпеджіового акорду.

Від справжнього арпеджіового (ламаного) січеного акорду треба відрізнити значення дроблених акордів, де, замість неспецифікованого ритмічного тремольо, значна скількість ударів роздріблена. Це неначе упрощений спосіб знакування, що нераз уживається в бандурних партитурах (особливо у других і дальших бандурах).







Для відрізнення від січених звуків (тремольо) такі форми такі форми називаються дроблені ноти.

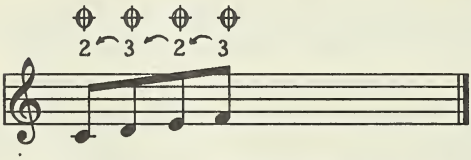
XXVIII. Приглушення звука
(Étouffés)

Ударена струна має свій період звучання, що не завжди бажаний. Фортепіяно вживає глушника для приглушення звуку, якого пускає в дію ніжний педаль. Бандура, подібно як і арфа, не має подібного механічного влаштування і глушення або «гашення» звука робиться ручними прийомами.

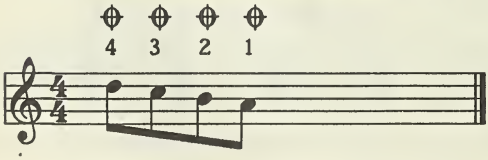
Найвигідніший спосіб приглушення звука буває тоді, коли після удару прикладаємо до струни ці ж пальці, що добули звук. Це не завжди можливе й раціональне. Кращий спосіб — це прикладення цілої долоні плоско на струни, або, що більш практичне, мізинним пальцем та цим краєм долоні, що проходить від мізинного пальця.

Окремий спосіб приглушення, що застосовується в ходах стаккато, це уклад пальцівки, де удар пов'язаний з глушенням попереднього звука (напр. перехресний хід угору).

У перехресному ході вгору сусіднім пальцем



У стоячому ході вниз тим самим пальцем



Приглушення знакується звіздкою ❊ (за Хоткевичем), або також знаком étouffés у арфовому писанні ⊕.

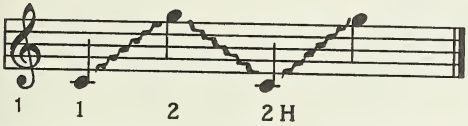
Згалом, тому що струни на бандурі короткі, потреба особливих прийомів для глушення звуку трапляються не часто.

XXIX. Ґліссандо

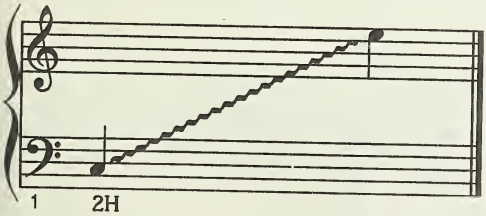
Бистро ведені ходи вгору[1] в формі леґато зветься ґліссандо. Це дуже важливий прийом на бандурі, коли зважити, що вона дає широкі можливості для швидкого перебігу в декількох октавах, уживаючи нераз особливих звукорядів (напр. у лебійських ладах).

Існує декілька особливих форм ґліссандо. Загалом ґліссандо знакується кривульковою лінією, що починається або кінчається на означеній ноті, що є початком, або кінцем ґліссанда.

Звичайно окреслюється, котрим пальцем треба вести ґліссандо. Низхідне ґліссандо ведеться положенням 3, натомість висхідне виконується положенням 3 тільки великого пальця правої руки, а положенням Н інших пальців.



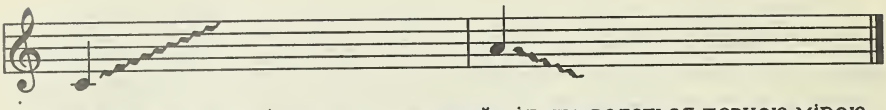
При ґліссандо лівою рукою буде мова згодом. Ґліссандо може проходити поза межі одного ключа.



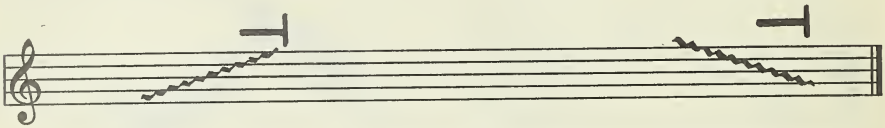
---

[1] або вниз. (АГ)

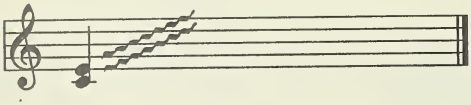
Не завжди початок або кінець ґліссанда вказаний:



Особлива форма ґліссанда — це такий хід, що ведеться певною мірою швидкости, але враз треба цю швидкість звільнити в багато разів, рвонути (Хоткевич). Це означується знаком , при чому кінцева нота може бути або не бути окреслена.



Ґіссандо може бути *однозвучне* (поодиноке) або *багатозвучне* (подвійне, потрійне і т.д.). Для прикладу, *подвійне ґліссандо* у терції позначується так:



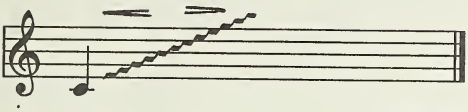
3Н
2Н

При тому подана пальцівка.

Коли «краї» ґліссанда, тобто початок та кінець, неозначені, окреслення роду багатозвучного ґліссанда подається окремо, напр.,

ґліссандо *квінтою*	квінта
3Н	33
13	1Н

Врешті, ґліссандо може мати й свою власну динамічну сиґнатуру, напр.,

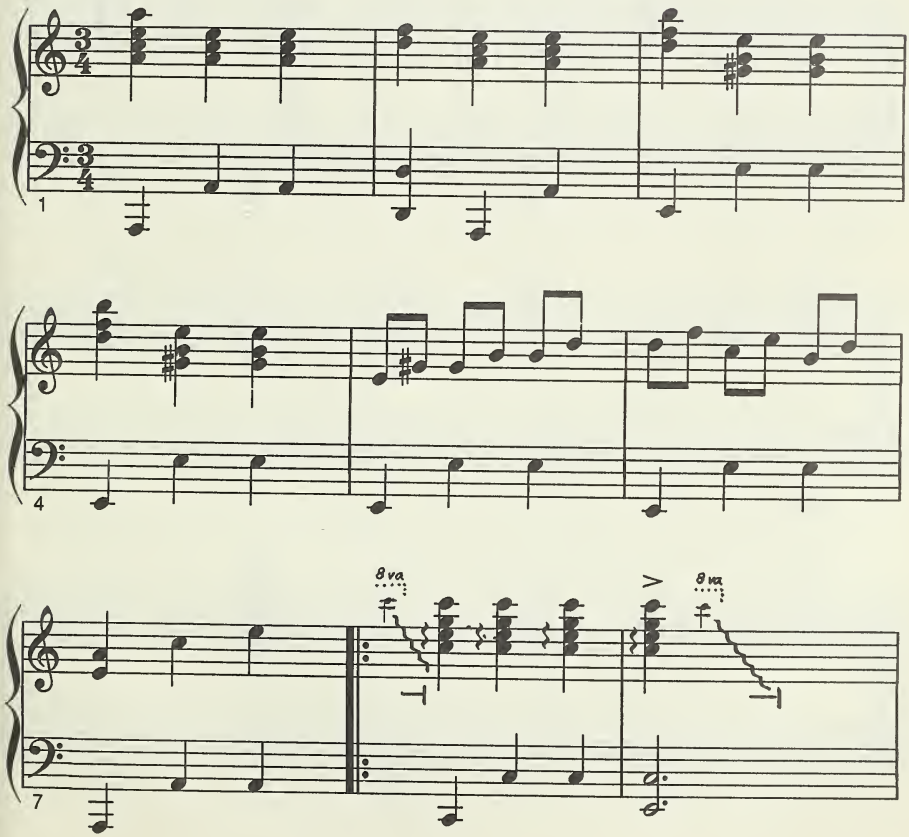


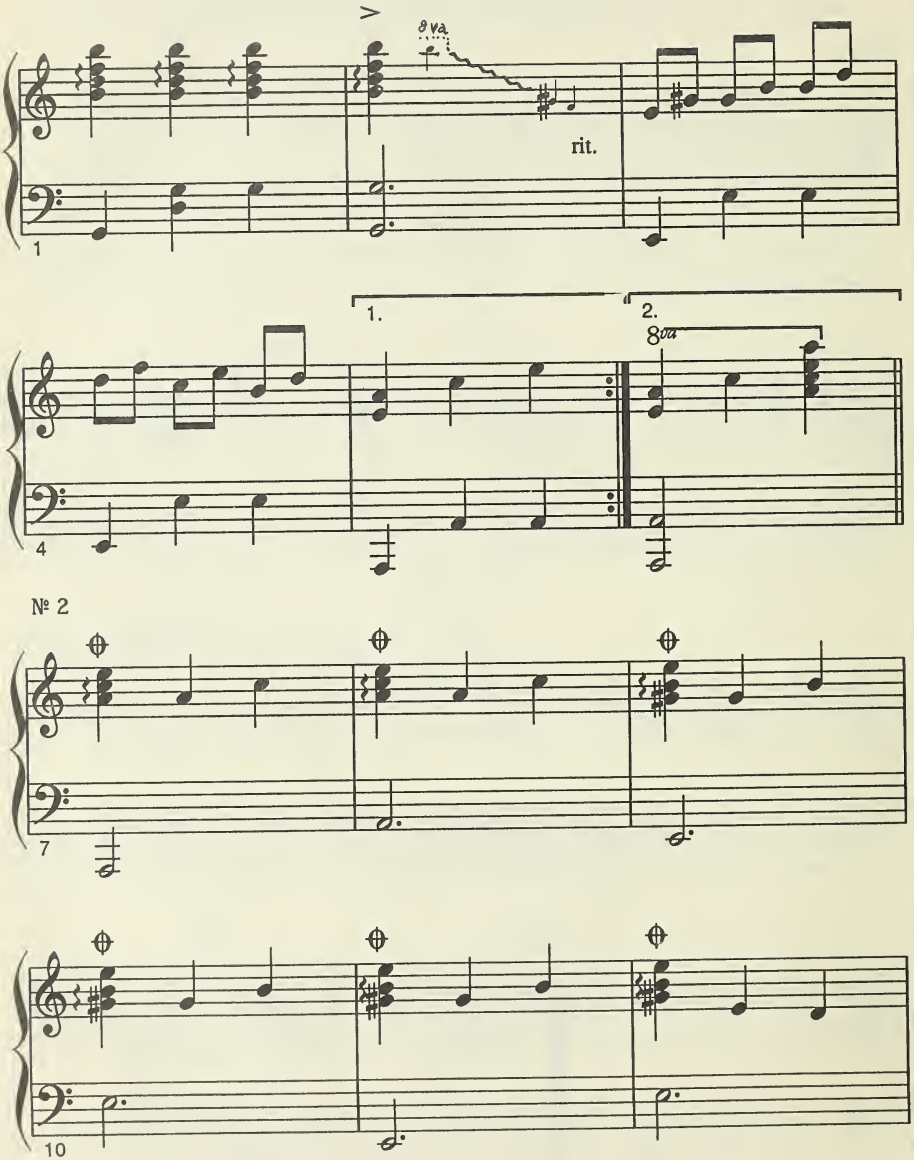
ВИКЛИК

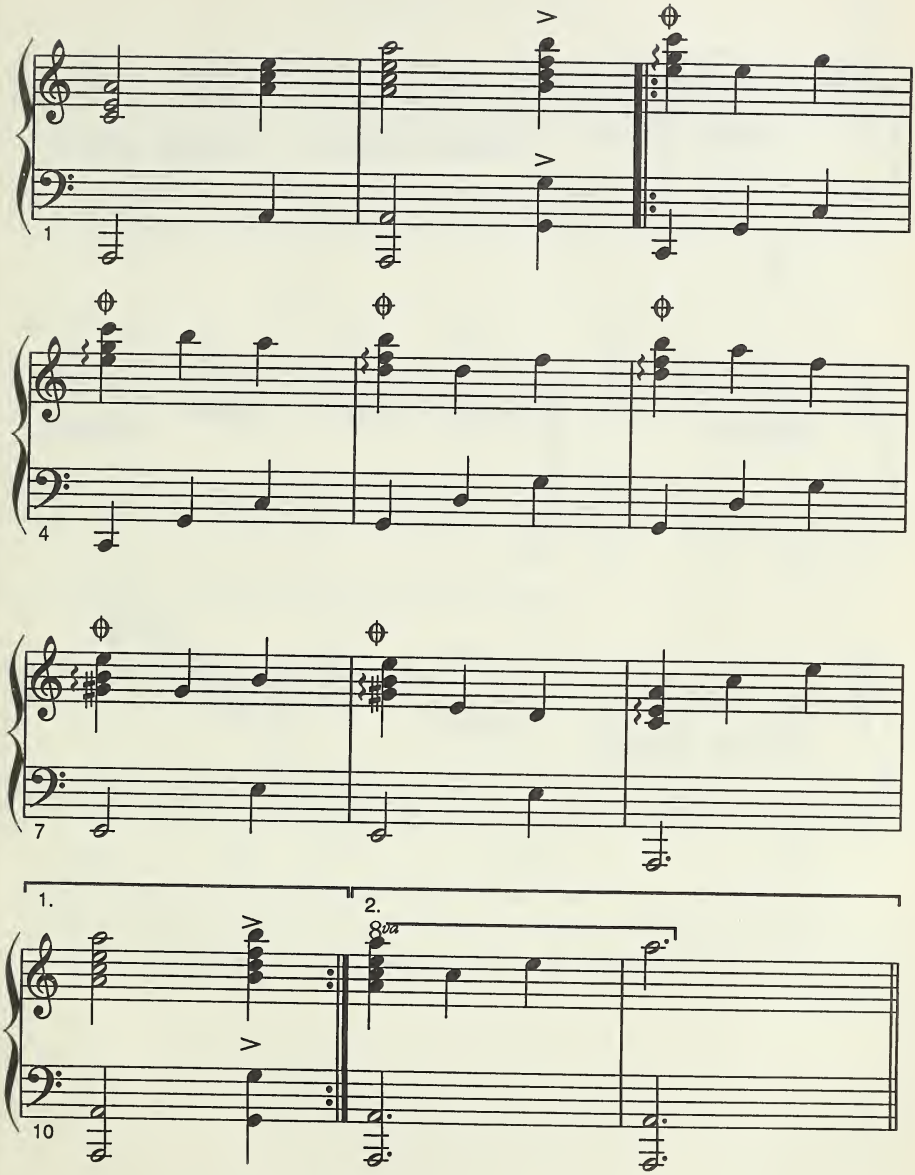
М. Теліга

жалібний стрій С

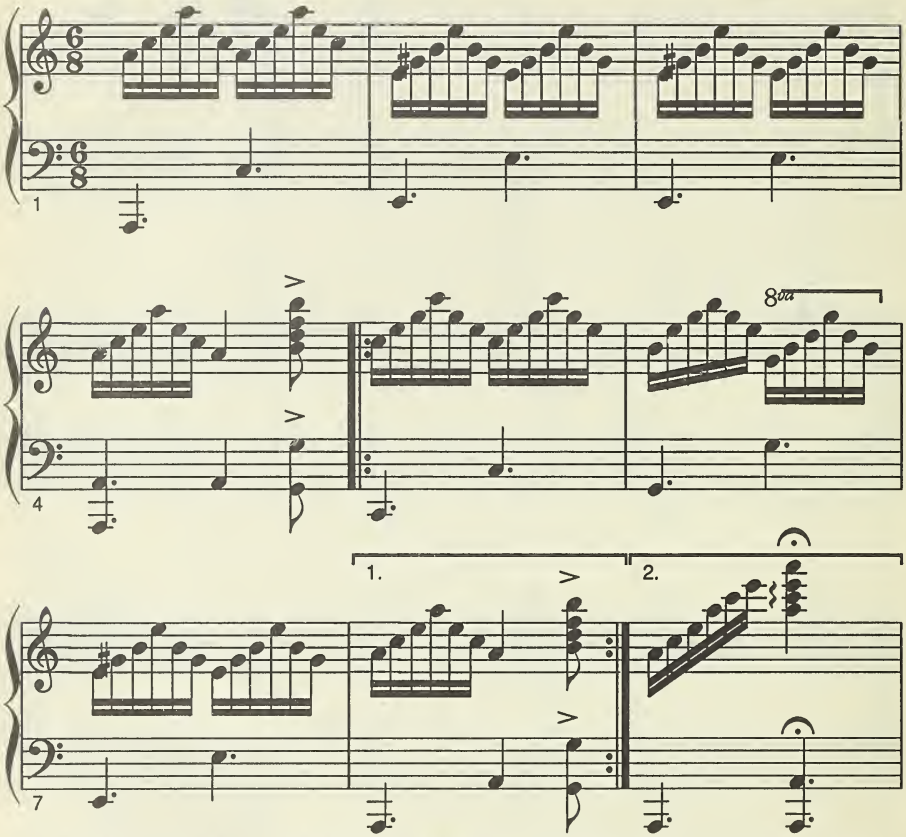
№ 1




8va
rit.
1
1.
2.
8va
4
№ 2
7
10


1
4
7
1.
2.
8va
10

№ 3



П'єса «Виклик» — це варіяції на тему народної пісні «Ніч яка, Господи», укладу на бандуру Михайла Теліги. Тут подаємо тільки три фраґменти цього твору, варіяції № 1, 2 і 3, як вправи для арпеджіо, ґліссандо та étouffés.

XXX. Шумовий акорд

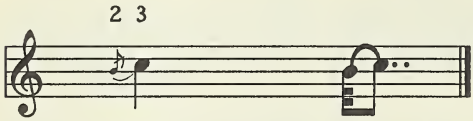
Це окреслення, що його впровадив Хоткевич, відноситься до особливого ефекту, який добувається веденням усіх пальців однієї або двох рук з певною вказаною швидкістю. Це певного роду многозвучне ґліссандо. У шумовому акроді можна виділяти певну ноту, яка, домінуючи над шумом, дає йому певну музичну спрямованість. Таких прийомів, як шумовий акорд, вживається в бандурній грі для особливих ефектів.

XXXI. Орнаментальні фігури

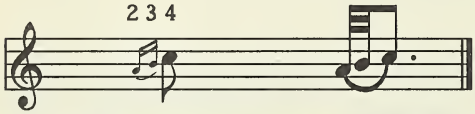
У древніх кобзарських творах, так у голосі як і в бандурному супроводі, часто зустрічаються різні милозвучні нотки та музичні фігури, що, не зриваючи основної мелодичної лінії, її прикрашують неначе орнаментом.

1. Переднотки або форшляґи — це коротенькі нотки, що виконуються дуже швидко в порівнянні з основними нотами. Ритмічно вони неначе складова частина ноти, до якої вони приєднуються.

Переднотки можуть бути поодинокі або у формі короткого пасажу.

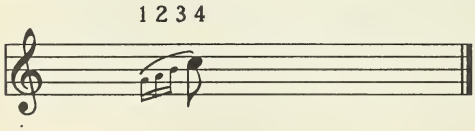


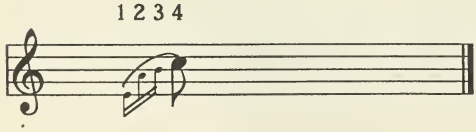
Це — одночленний низький форшляґ, який виконується швидким рухом двох пальців (2, 3), при чому третій палець, вдаривши головну ноту, заглушує форшляґ.



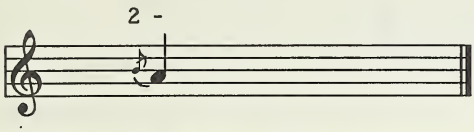
Це — двочленний низовий форшляґ, який виконується швидким «стоячим ходом» з приміненням приглушення форшляґа після удару головної ноти.

У подібний спосіб виконуються теж і многочленні низові форшляґи, як напр., наступні:



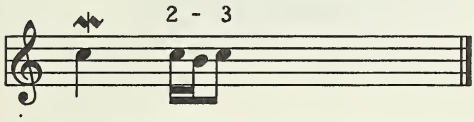


Форшляґ униз виконується одним пальцем, вживаючи сусіднього пальця для глушення форшляґа.



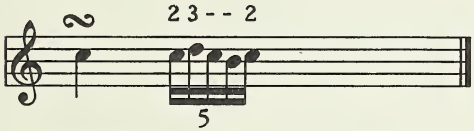
Подібно теж виконуються многочленні горішні форшляґи, для яких справа глушення може часом складнішати.

Є багато мелізматичних фігур, що складніші за прості форшляґи і які часто виступають у кобзарських п'єсах. Згадати б *трельовий форшляґ (простий перекреслений мордент),*

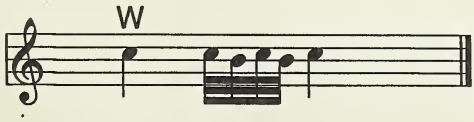


що виконується подібно до горішнього форшляґа, але тут краще виходить приглушення долішньої мимозвучної нотки третім пальцем після удару головної ноти і тому ця фігура виходить на бандурі дуже чітко.

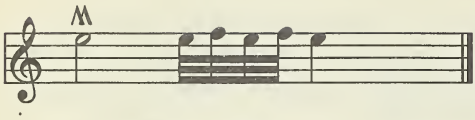
Подібно теж виконується і складніші «обіжникові мелізми»:



Подвійний трельовий форшляґ, що може бути *долішнім*

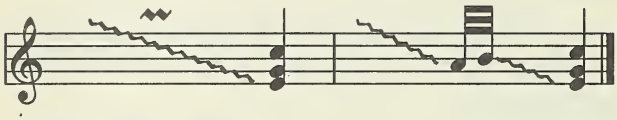


або *горішнім:*



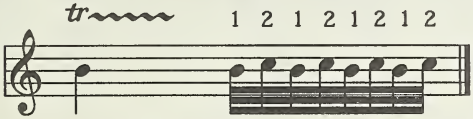
2. До орнаментальних фігур належать теж різні форми арпеджіових акордів та різні ґлісанда окремо або в поєднанні з іншими орнаментальними фігурами.

Як зразок такого поєднання може бути ґлісандо-трель, що добувається швидкою заміною пальця, що виконує ґлісандо, і таким чином «запізнений» на одну ноту палець виконує на бігу неначе трельовий форшляг:

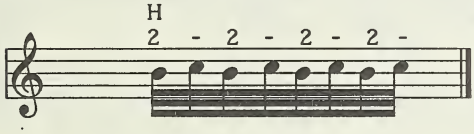


XXXII. Трель

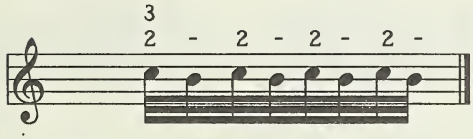
Дуже швидке чергування двох сусідніх нот утворює враження протяжного тремтіння звука з коливанням на інтервал секунди. Його можна виконувати в подібний спосіб, як тремольо двома пальцями правої руки



або теж методою «чернігівського тремоля», вживаючи одного пальця в положенні **Н** або в положенні **3**. Тоді хід у положенні **Н** ударяє по черзі дві сусідні струни і повторний швидкий рух відбувається так, щоб не зачепити струн і удар починається знову. У положенні **Н**:



У положенні **3**:

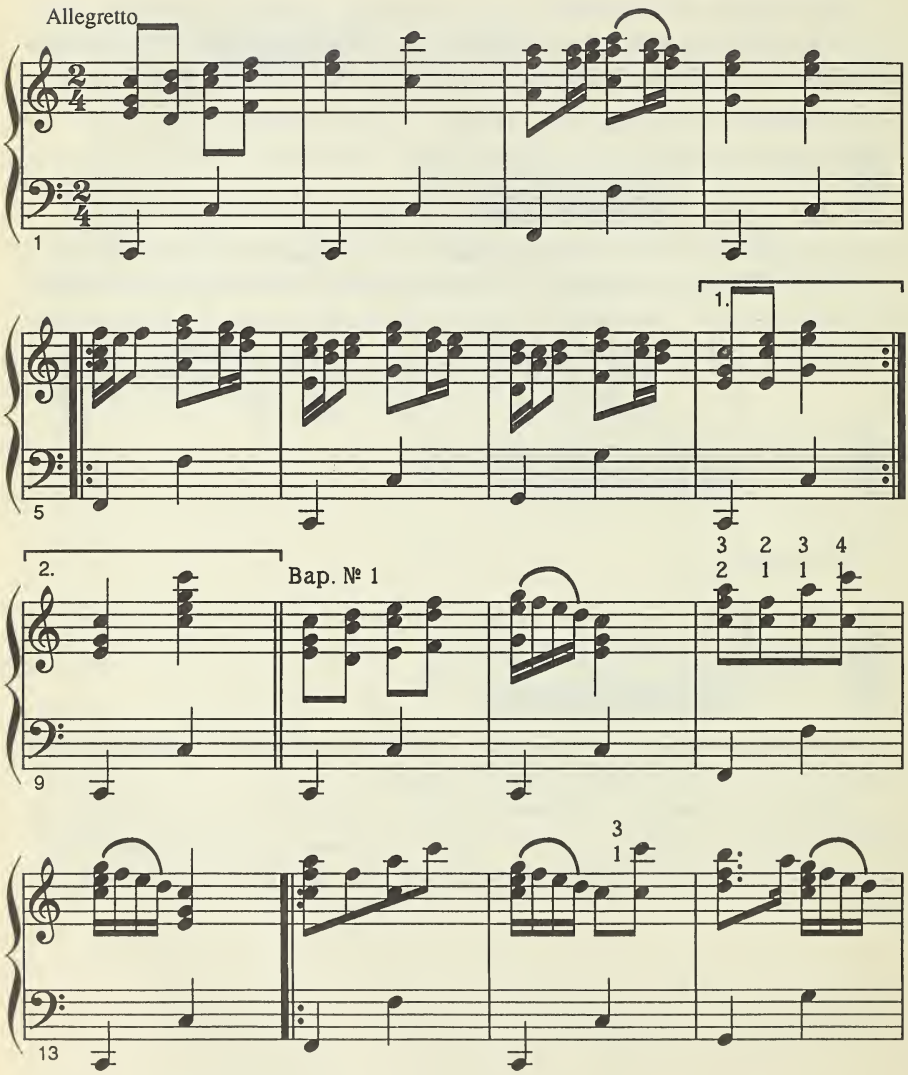


Цей прийом можна теж вживати системою піццикато з зафіксованим пальцем подібно як четвертий спосіб тремольо.

Однак усі ці методи добування трелю недосконалі через недостатнє приглушування звучання струн. У тому відношенні досконалішим способом добування трелю є тільки метода двох рук, який буде з'ясований згодом.

ОЙ ПІД ГАЄМ ГАЄМ

Ю. Клевчуцький



або:

1. 2.

1

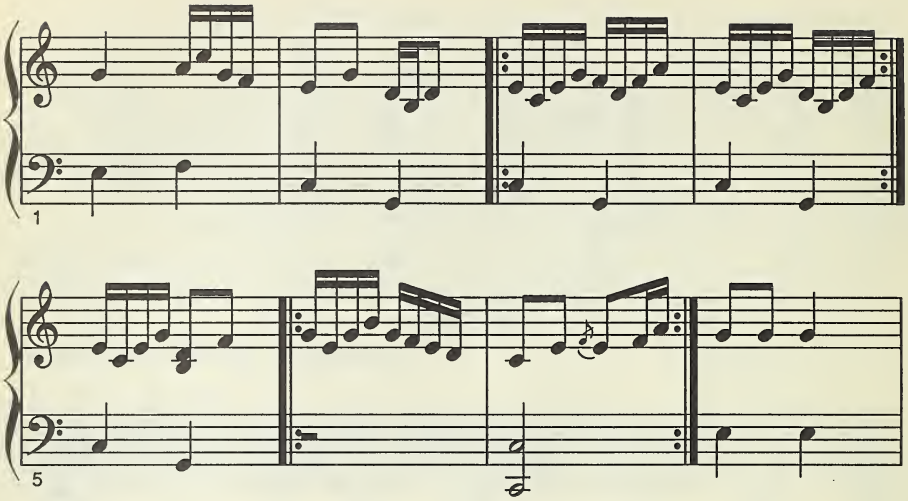
ДУДОЧКА

за кобзарем Гнатом Гончаренком

1

5

9


1
5

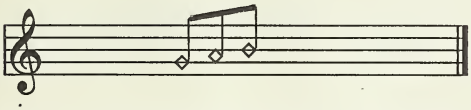
XXXIII. Фляжолет

Фляжолетні звуки можна добути на бандурі декількома способами.

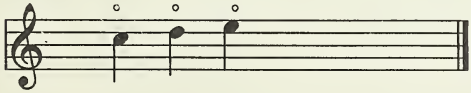
1. Зафіксувавши перший палець на другому, щипаємо струну першим пальцем і рівночасно пучкою другого пальця легко придавлюємо струну *рівно по середині.* Фляжолетовий звук буде мати тоді характер октави. Інші фляжолетові звуки можна добути на цій же самій струні тим же способом придавлюючи її в інших місцях (1/4, 1/8 і т.д.). Зразу після добуття звука треба відірвати палець, що придавлював струну.
2. Другий спосіб добуття фляжолетового звука — це придавлення струни в згаданих місцях мізинним пальцем, а щипненням першим або другим.
3. Метода двох рук. Палець однієї руки придавлює струну, а друга рука виконує удар.
4. Фляжолетовий хід та фляжолетове ґлісандо можна виконати зафіксованим першим або другим пальцем у положенні Н так, щоб після нігтя струни торкнутись легко пучкою. Такий хід треба вести *рівно по середині* струн або *рівно* по інших фляжолетових місцях струн.

Фляжолети знакуються різно.

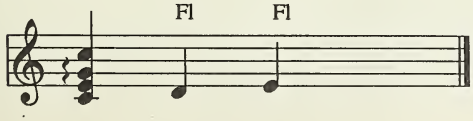
Хоткевич пропонував чотирикутні ноти замість круглих, але це часом може вести до непорозумінь.



Арфове письмо вживає знака О над нотами.



Мабуть найпевніше зазначити просто *fl* (= flageolet), щоб позбутися всяких непевностей.

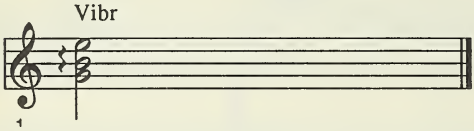


XXXIV. Вібрато

Крім флажолету та інших, до особливих ефектів належить теж ефект вібрато, тобто особливе тремтіння звука наслідком швидкого коливання його висоти.

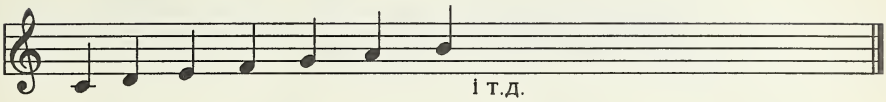
Цей ефект можна добути прижимаючи потрясаючим рухом уже вдарену струну нижче кобилки.

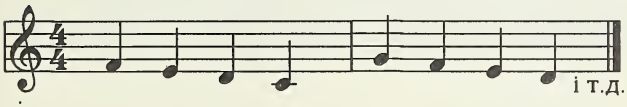
Знакування вібрато таке:

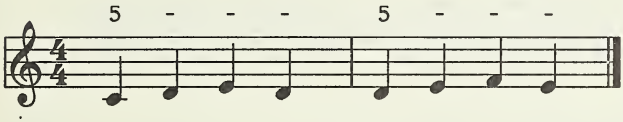


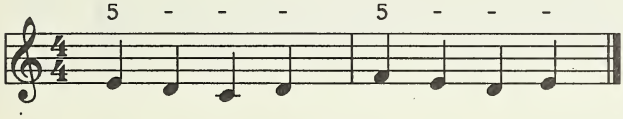
XXXV. Ліва рука на приструнках
Пальці 2, 3, 4, 5

1. *Вправи одним пальцем*



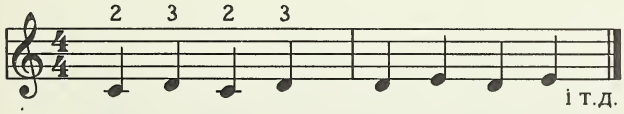


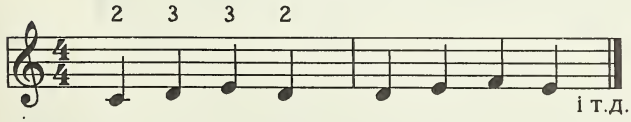




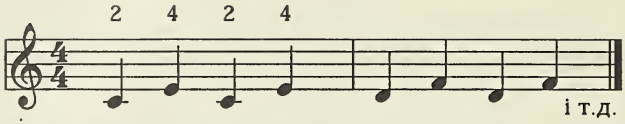
2. *Вправи двома пальцями*

Секунди



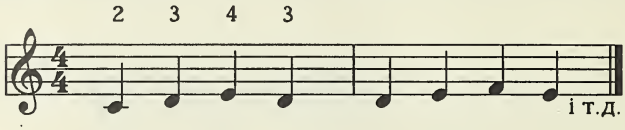


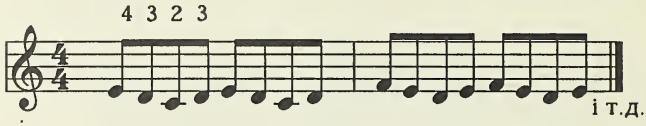
Терції

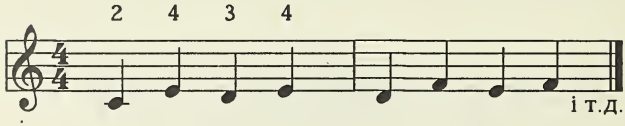


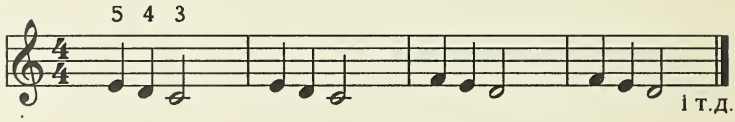
3. *Вправи трьома пальцями*

Пальці 4-3-2, 5-4-2, 5-3-2, 5-4-3

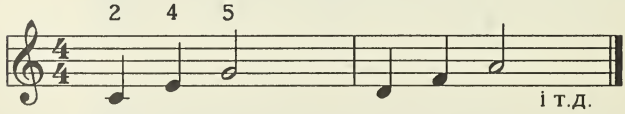








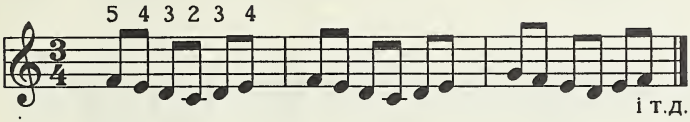
Терції

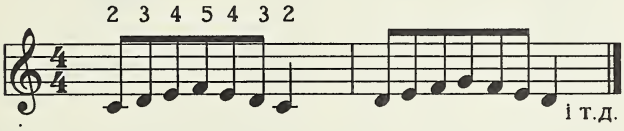


4. *Вправи чотирма пальцями*

Пальці 2-3-4-5

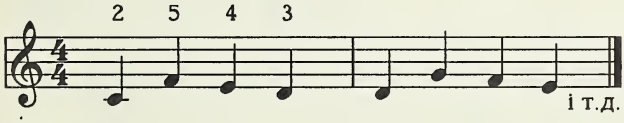
Стоячі ходи



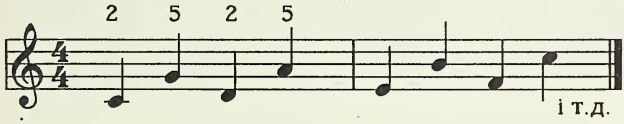


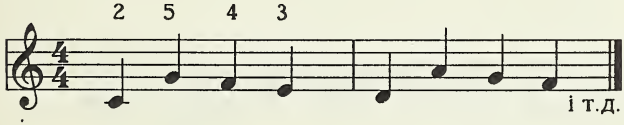
5. *Вправи на різні інтервали*

Кварти

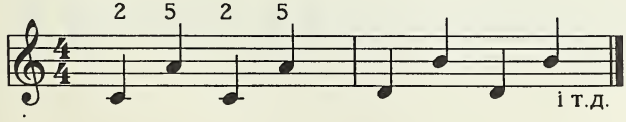


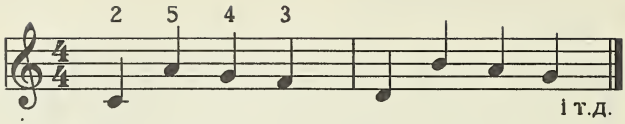
Квінти

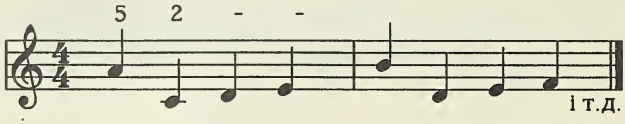




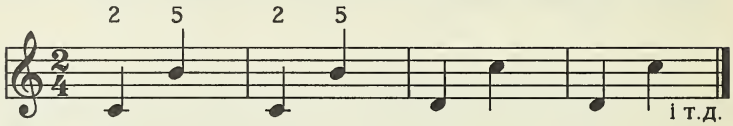
Сексти



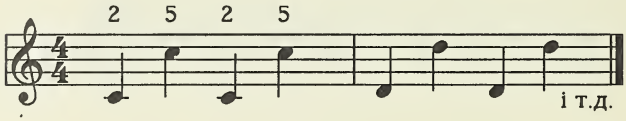




Септими



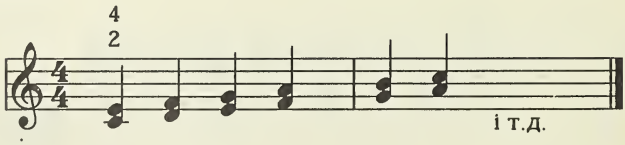
Октави

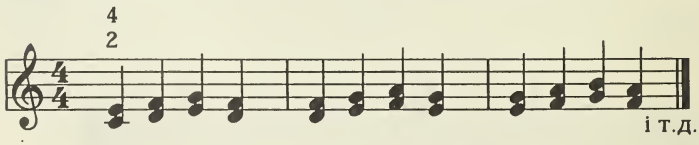


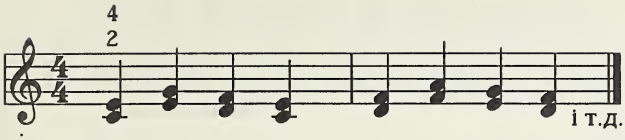
6. *Двозвуки*

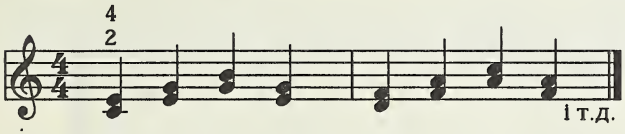
Пальці 4-2, 5-2, 5-3, 3-2

Терції



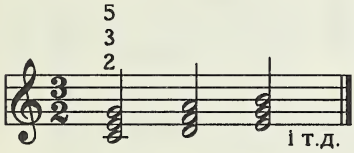


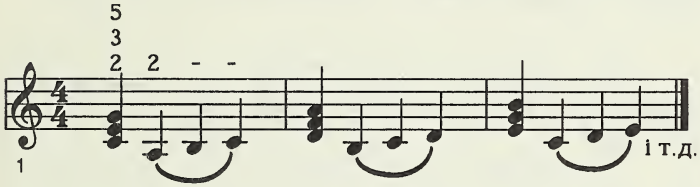




7. Тризвуки

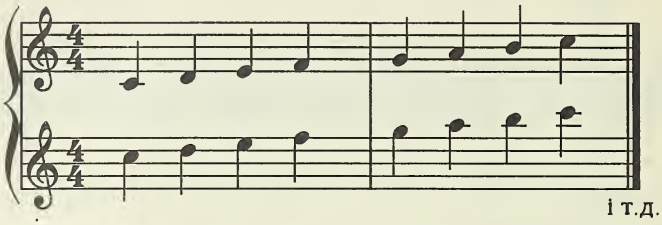
Пальці 5-3-2, 5-4-2, 5-4-3

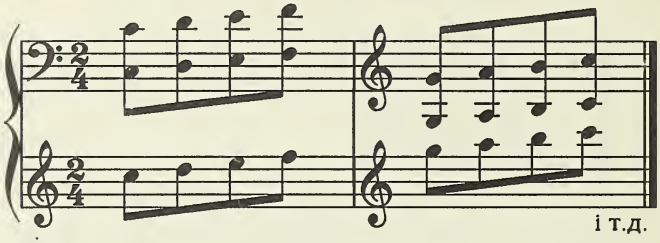


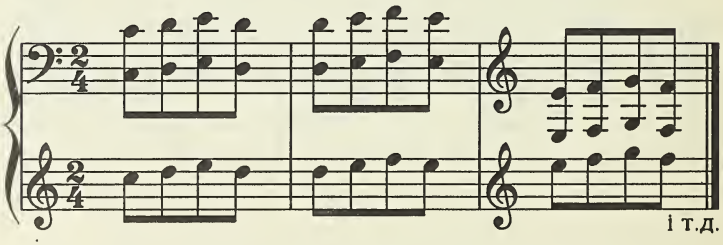


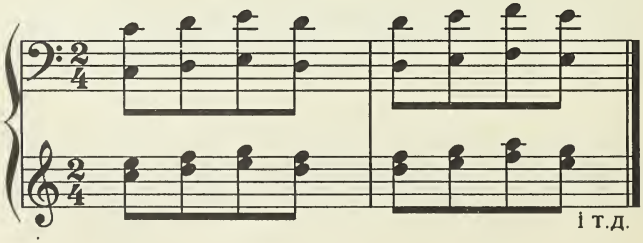
XXXVI. Ліва та права рука разом на приструнках та басах.

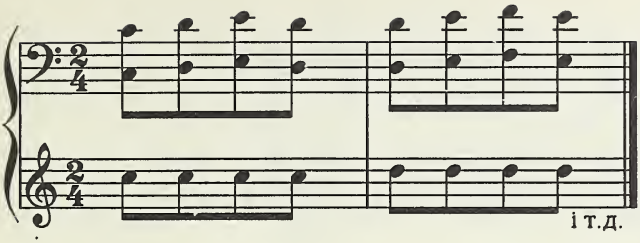
1. *Паралелі - октави*

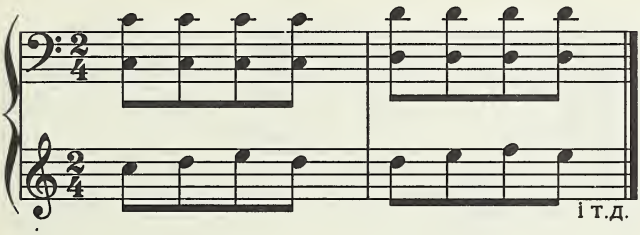




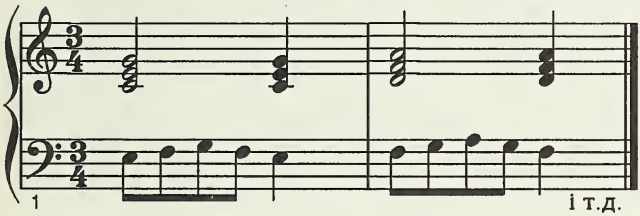


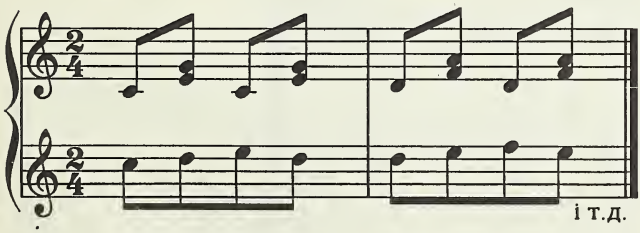


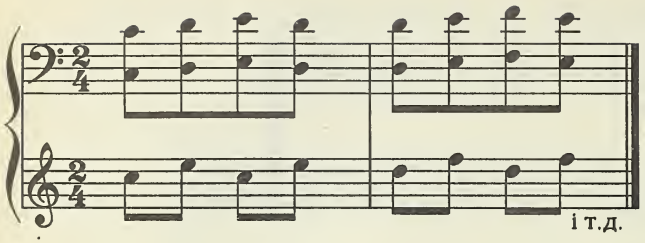


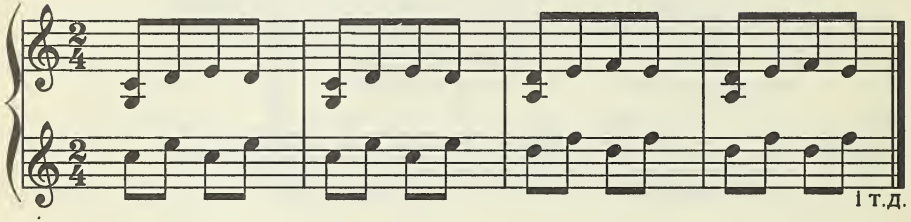


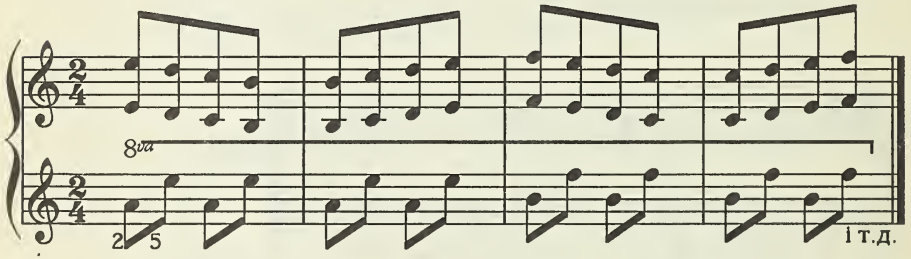
2. *Різні ходи й інтервали*

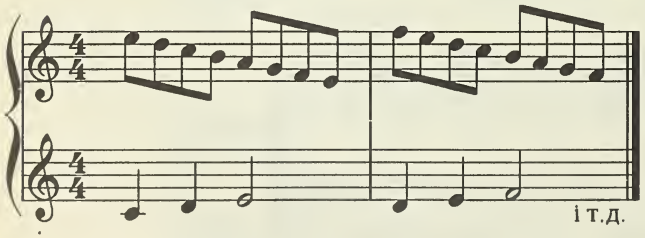


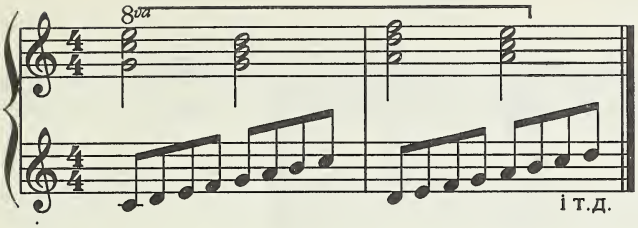


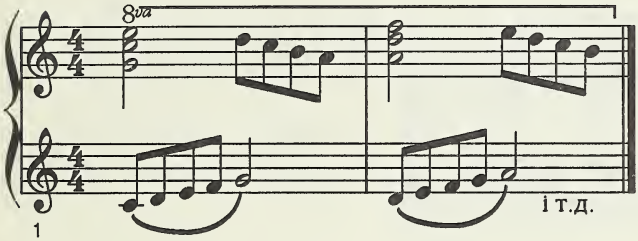

і т.д.

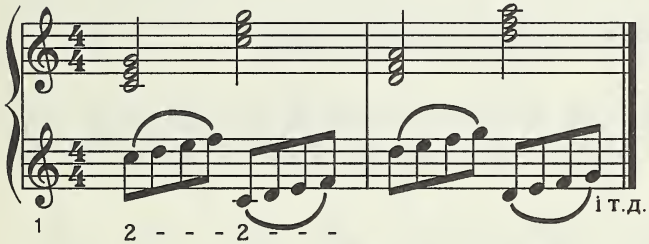

і т.д.

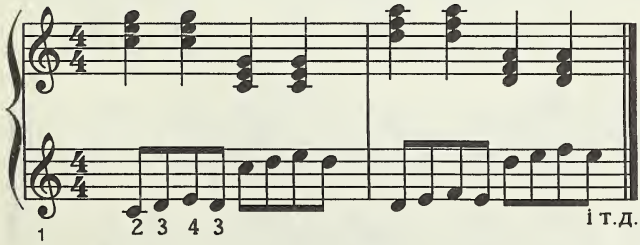

8va
2
5
і т.д.


і т.д.

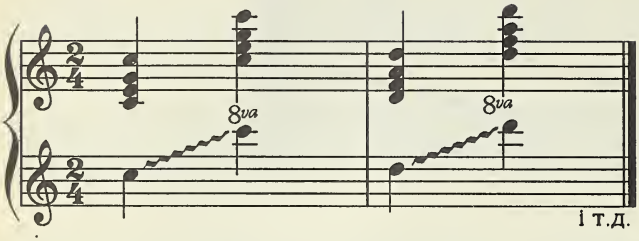

8va
і т.д.

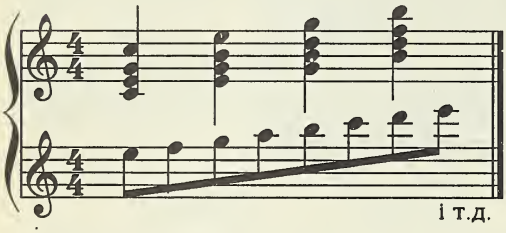

8va
1
і т.д.


1
2 - - - 2 - - -
і т.д.

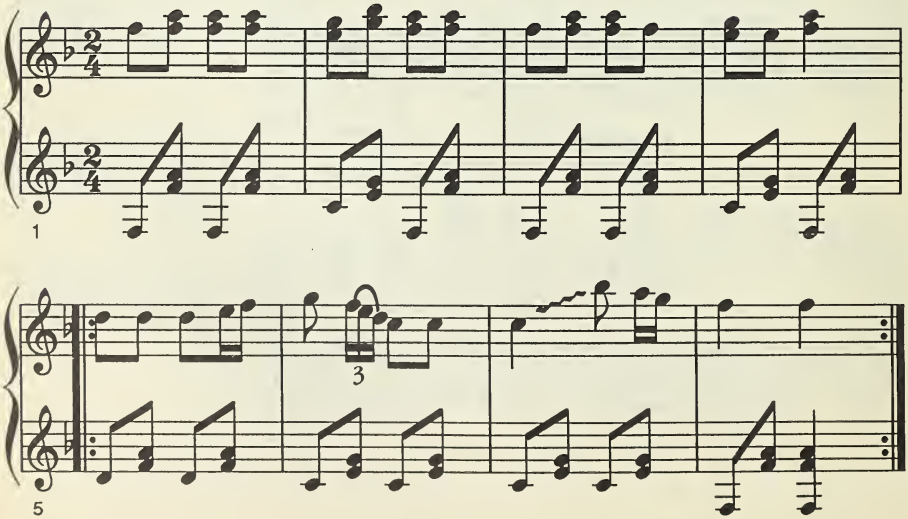

1
2 3 4 3
і т.д.

3. *В'язання ґліссандом*

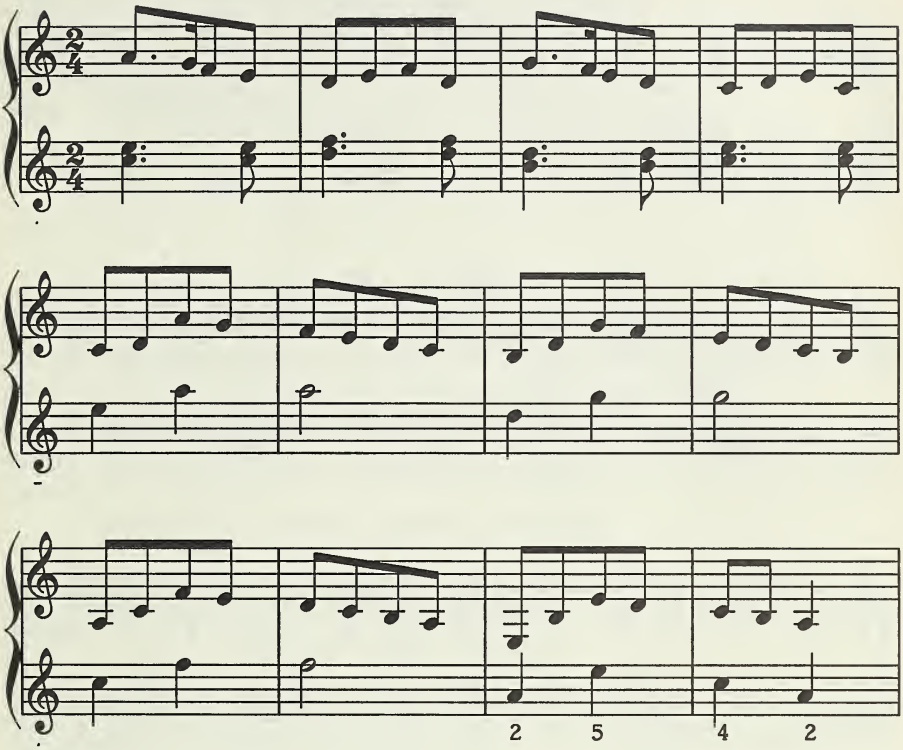




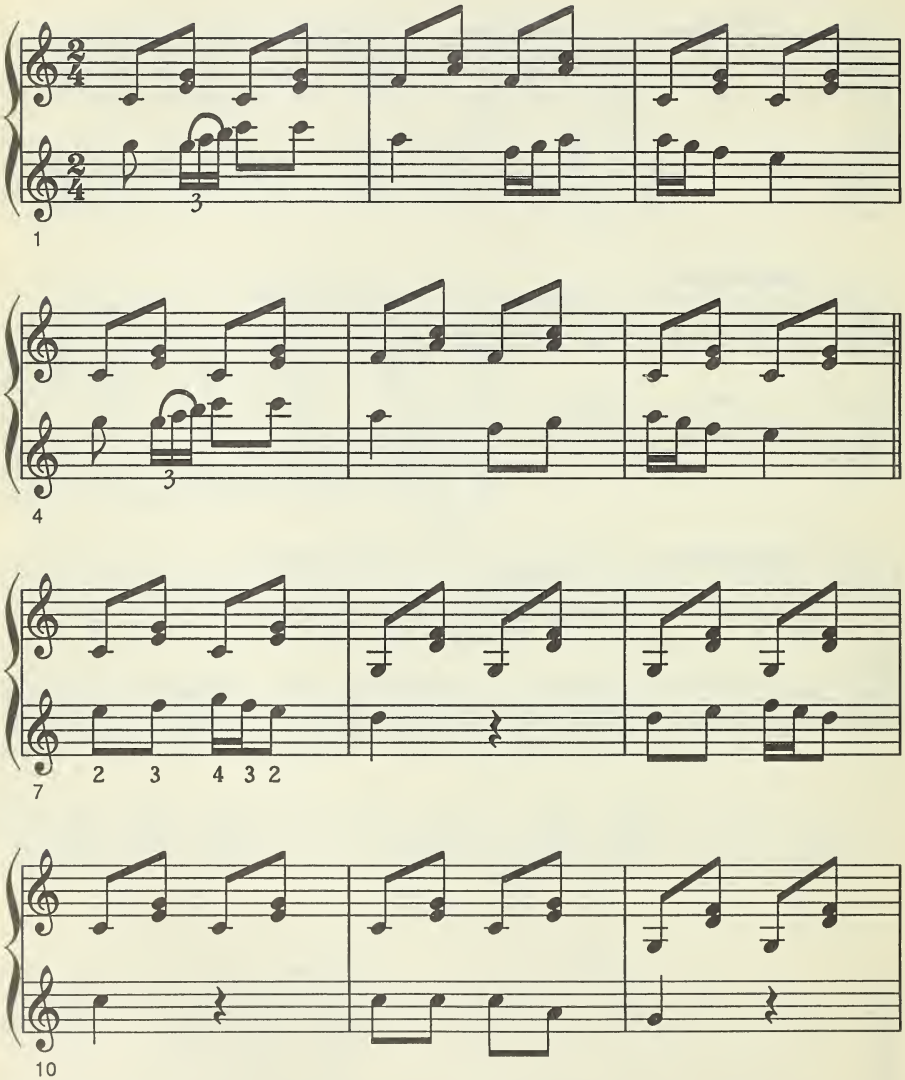
ВПРАВИ НА ТЕМУ ПІСНІ «ТРИ ДІДИ»

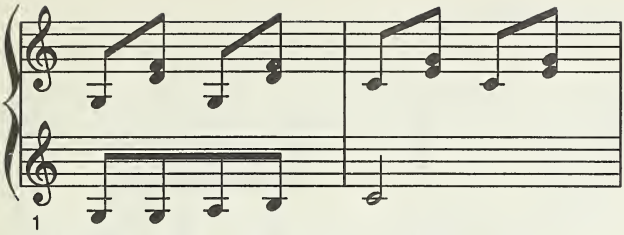


ЕТЮД



ГОРЛИЧКА





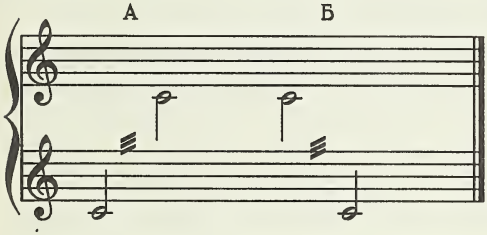
Цю п'єсу (з репертуару Костя Місевича) використати як вправу на хід другого пальця та стоячий хід 2-3-4 пальців.

4. *Січені звуки — тремольо двома руками*

Досконалий спосіб добуття тремольо — це спосіб двох рук, де палець однієї руки ударяє струну з протилежної сторони до удару другуго пальця. Це дає чистий та потрібно швидкий спосіб січеного звуку.

Крім цього, дворучний спосіб січеного звука дає можливість різної модифікації кольору звуку прикладанням пальців однієї або обох рук у різних місцях струни.

Спосіб писання тремольо для обох рук такий:

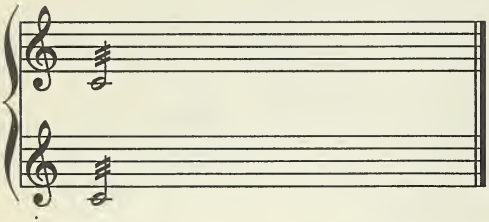


У випадку (А) першим ударяє палець лівої руки, у випадку (Б) першим ударяє правий палець[1].

---

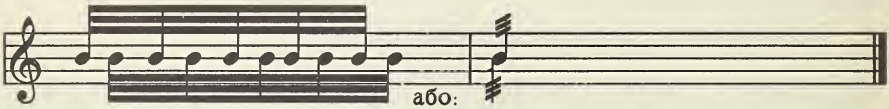
[1] Для оригінальних писань Хоткевича та його школи зобов'язує протилежний спосіб знакування, тобто там, де ліва у нас — права в Хоткевича та навпаки. Це тому, що в Хоткевича горішній нотостан належить лівій руці, а долішній правій.

Також можна писати в такий спосіб:



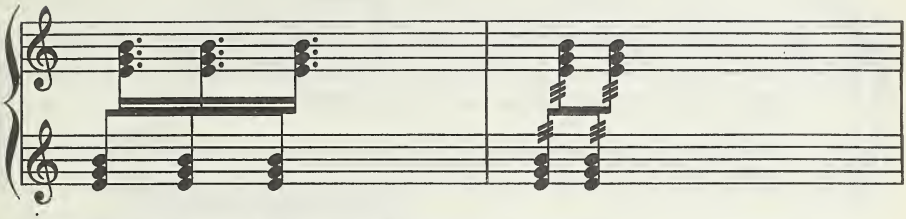
При цьому способі писання, за пропозицією Хоткевича, треба теж знакувати, якою рукою починається тремольо. Це робиться цифрово 1/2 або 2/1, де цифра 1 відповідає горішній системі лінійок, а 2 долішній (горішня цифра починає тремольо).

Січені звуки виконувані двома руками можна писати теж і в одній системі лінійок, однак зазначуючи окремо, що їх треба виконувати двома руками.



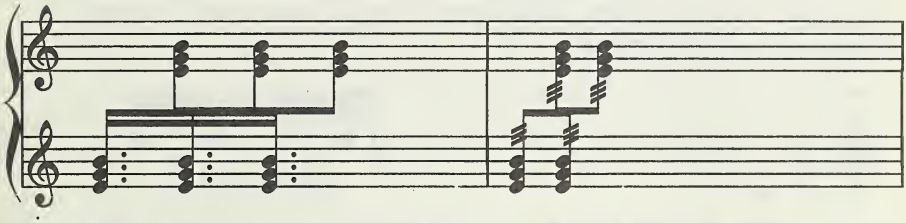
У Хоткевича існує ще один особливий спосіб тремольо двома руками, це т. зв. *тремольо з приглушенням*. Полягає він на нерівному дрібленні звуку обома руками та застосуванні приглушування нерівноважено між пальцями обох рук. У звичайному тремольо інтервал між двома ударами рівний. Коли ж, напр., удар лівої руки переноситься від середини або в той чи інший бік середини інтервалу ударів правої руки, тоді заглушуються удари руки. У випадку, коли удар правої руки виступає «пердчасно», чуємо більше праву руку й тим дістаємо теж особливий колір звуку. Писання такого *правого «передчасного»*, або, за Хоткевичем, *лівого придушеного* тремольо, чи пак січеного тризвуку, буде таке:

або в скороченні:



Ліве «передчасне» або праве, придушене тремольо виглядатиме так:

або скорочено:



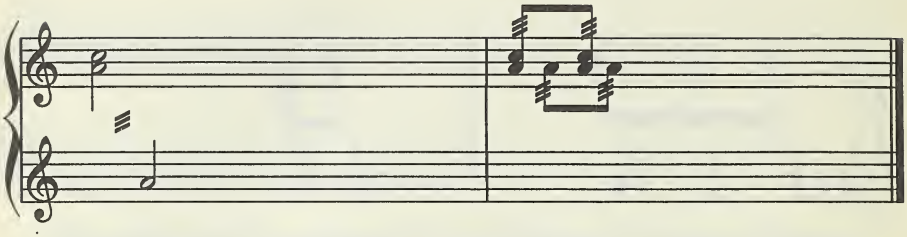
Тремольо обома руками можна брати в позиції 3, а також у позиції 3П лівої руки. У цьому останньому випадку (тобто в перекидній позиції) ліва рука може брати струни в тому ж самому напрямі удару, що й права рука, як також у протилежному напрямі (такому ж самому як у позиції 3 на обичайці).

Тремольо в позиції П лівої руки дає можливість модуляції кольору голосу, як також можливості кращого охоплення різних складних звуків із ширшим діяпазоном.

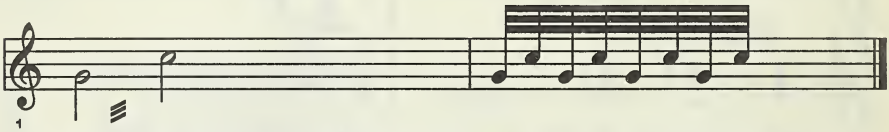
Все ж таки удар у протилежному напрямі з позиції 3 лівої руки має свої неперевершені якості.

Січені звуки обома руками можуть мати різні складові частини в обох руках. Наприклад, права рука може давати тільки один звук тоді, коли ліва дає двозхвук.

або інакше:



Насправді дійсне тремольо утворюється на ноті а, тоді коли нота с дає лиш «півтремольо». Січений звук на взір «півтремольо» виходить, коли пальці обох рук ударяють рівномірним ударом напереміну, подібно як у тремольо, але різні струни.

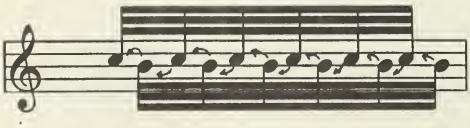


Це направді не січений звук, а дроблені нотки, про які згадано було в розділі про січені звуки правою рукою. Такі «півтремольо» або *дроблені перебої* часто вживаються в бандурному супроводі і їх зустрічаємо особливо часто в древніх кобзарів.

5. *Трелі на дві руки*

У розділі про трель правою рукою згадувано про незадовільність приглушування (étouffés) при добуванні цього штриха однією рукою. Коли ж брати його двома руками, тоді не тільки добиваємося відповідної швидкости трелю, але також можемо використати перемінне глушення звуків добутих протилежними ударами пальців двох рук.

п.р. — 2, л.р. — 2



Як бачимо, на цьому схематичному зображенні механізму перемінного заглушування при дворучному трелі, кожен удар поєднаний з приглушуванням попереднього звуку віддаленого на секунду. Для того потрібно, щоб палець правої руки вдаряв *вищу* струну від пальця лівої руки.

Коли ж цієї передумови не сповнено, тобто коли палець лівої руки вдаряє вищу струну, тоді приглушення не може бути, бо рухи обох пальців розходяться.

Таким чином постає не трель, а січений дисонанс.

У позиції П лівої руки палець може вдарити в напрямі удару пальця правої руки і таким чином можна добути наполовину придушений ефект, де що друга нота пригашена. Це не залежне від того, який палець ударяє горішню струну.

Такий рід трелю, що має характер наполовину дисонансу подробленого однорідним звуком, можна використовувати в окремих випадках для спеціяльних ефектів.

Подібний штрих, з різницею, що придушується горішню струну, можна добути лівою рукою в позиції 3 (на обичайці) разом з ударом першого пальця правої руки (в положенні 3).

п.р. — 1-а

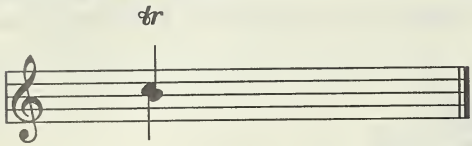
л.р. — 2-а

У цьому прийомі, для добуття ефекту приглушення першим пальцем правої руки, необхідно, щоб він ударяв *долішню струну,* бо коли він ударятиме горішню струну, тоді рух пальців обох рук буде протилежний, а

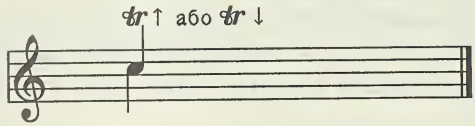
ефект étouffés неможливий.

Також у трелі на дві руки можна застосувати різні комбінації позицій руки та положень пальців, як напр., **3** і **H**, але практично ці прийоми застосовуються рідко.

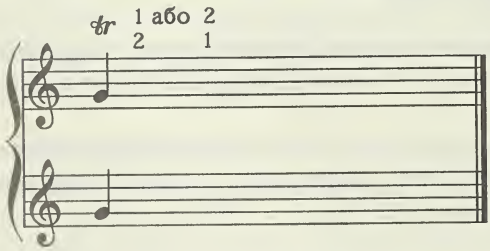
Знакування треля на дві руки таке:



Штилі вниз відносяться до лівої руки, вгору до правої,
або:

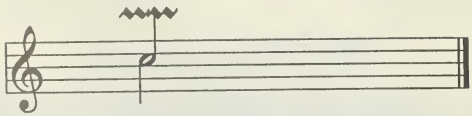


де стрілкою означена друга нота трелю, тобто на секунду вгору (↑) або на секунду вниз (↓),
або:



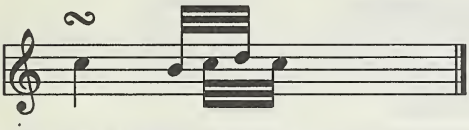
зі знакуванням, котра рука починає (подібно як при хоткевичівському знакуванні тремоля.

Замість знаку *tr* вживається теж кривулькової лінії.

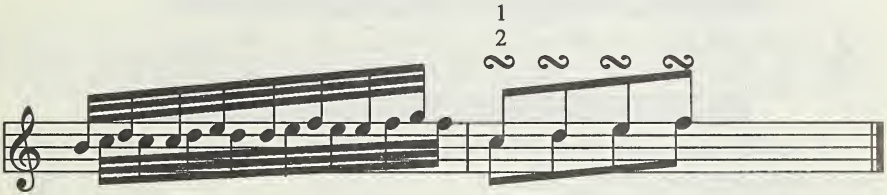


Напрям початку цієї кривулкькової лінії визначує теж другу ноту тремоля (горішню або долішню секунду).

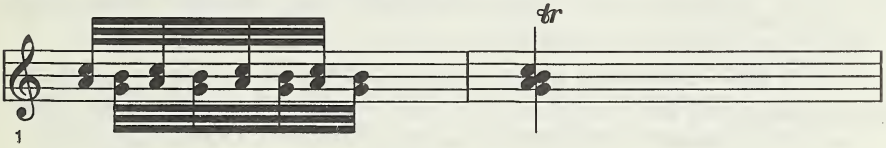
Особлива орнаментальна фігура — уже згадуваний (у орнаментальних фігурах правою рукою) «обіжниковий» мелізм.



Його добувається обома руками, поєднуючи січений однозвук (тремольо) пальцем одної руки та перебій на трецію двома пальцями другої руки (звичайно правої). Цю фігуру можна теж «понести» поступово вгору або вниз.

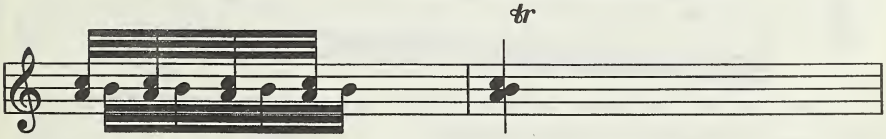


Подібно як тремольо, так теж і трель може складатися з чергування поодиноких акордів, або може мати *складний* характер, як напр., *подвійний трель,* де має місце чергування двозвуків. Його знакування аналогічне до знакувальних можливостей поодинокого трелю, напр.:



Двозвук може бути поєднаний з однозвуком у трелі такого виду:

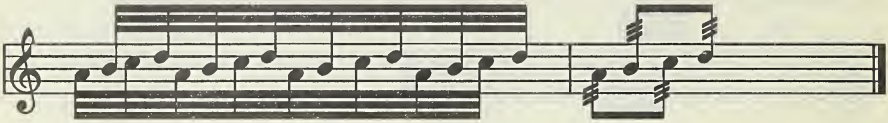
що скорочено знакуємо так:



Цей трель має, як складовий компонент, справжній трель (c - h) з обостороннім заглушенням та додатковий січений звук a, що не приглушується. У випадку, коли ноту h братиме палець правої руки, а ноти a - c ліва рука, тоді неприглушеною нотою буде c.

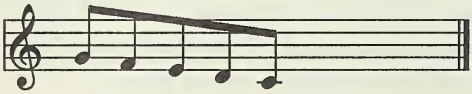
Подвійний трель, як також інші складні (багатозвучні) трелі можуть

бути *поламані* в різний спосіб. Такий «ламаний трель», що у висліді дає складну орнаментальну фігуру, бачимо на наступному прикладі:



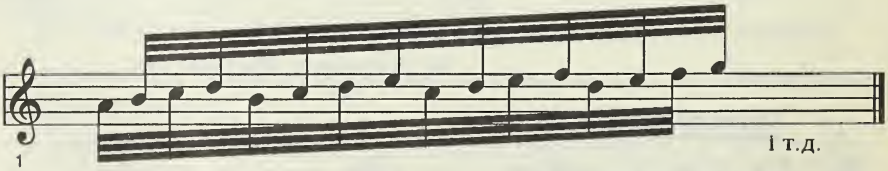
Цей штрих має досконалу конфігурацію для чергового приглушування звуків, що у висліді дає винятково чіткі швидкі пасажі вгору. Інший приклад ламаного складного трелю дає більш «мережені» пасажі.

У цьому прикладі ламаний подвійний трель поєднаний з ходом першого пальця правої руки:



Такі орнаментальні фігури різного виду можна утворювати поєднанням різних складних, багатозвучних трелів та січених звуків.

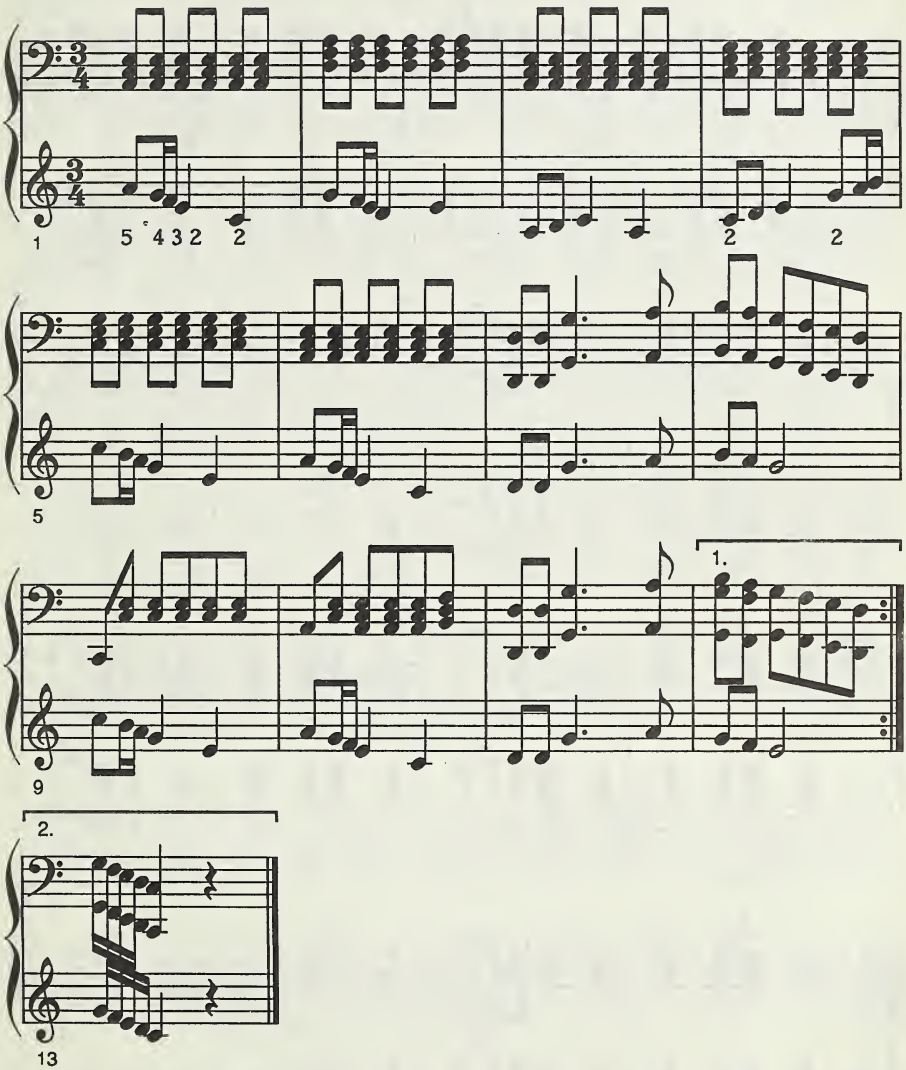
У дальшому трельові фігури можуть виступати не тільки в зафіксованих рамках, але теж «на ходу», в різних ходових прийомах. Наприклад, ламаний подвійний (терцієвий) трель можна «понести» вгору або вниз:



Такі ходові прийоми застосовується теж до складніших, багатозвучних, ламаних трелів та січених звуків.

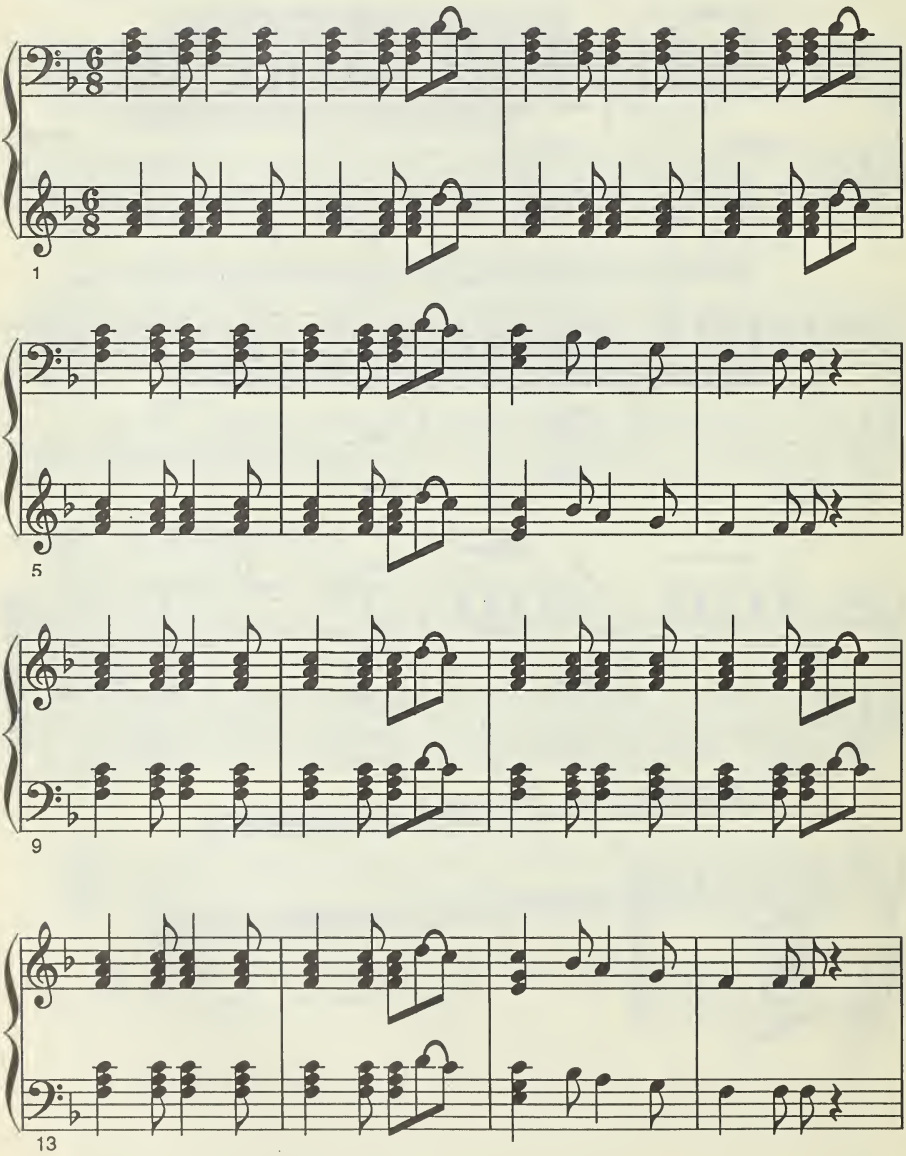
ДВАНАДЦЯТЬ КОСАРІВ

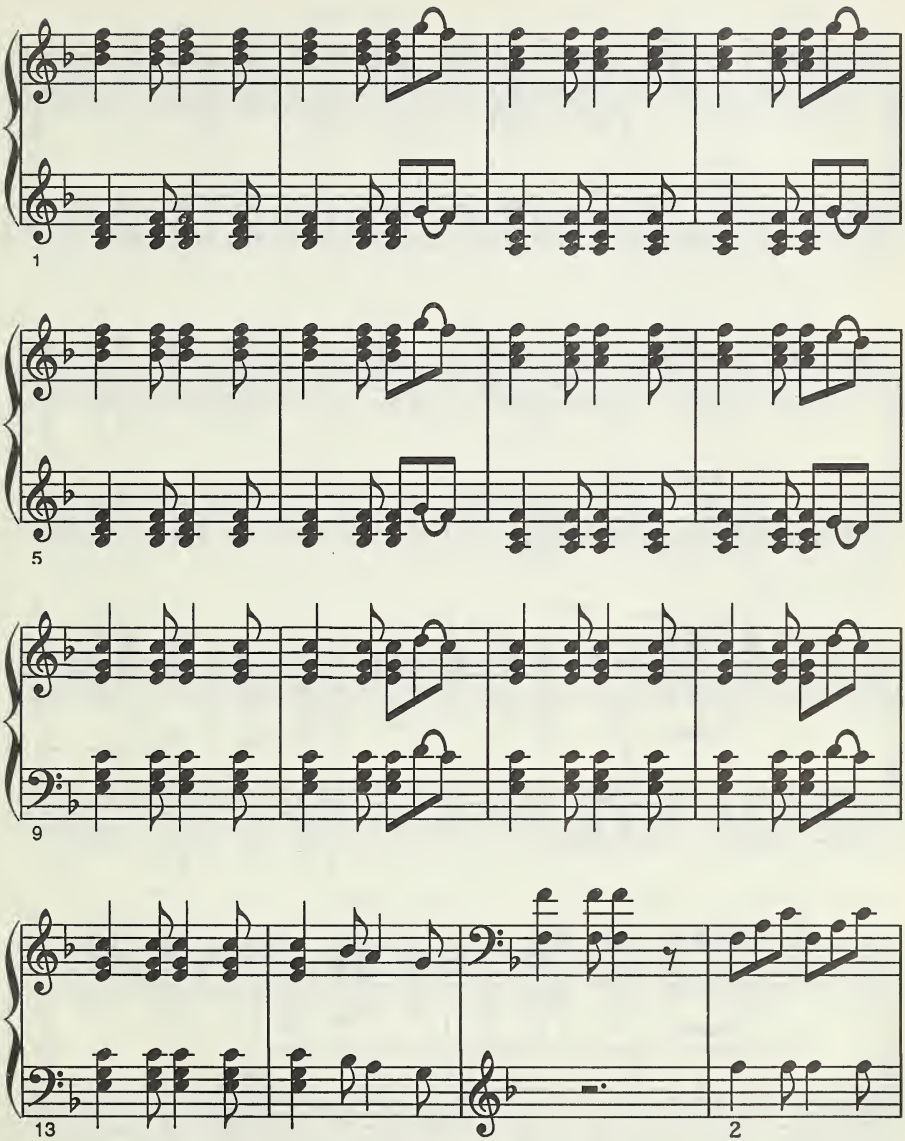
К. Богуславський

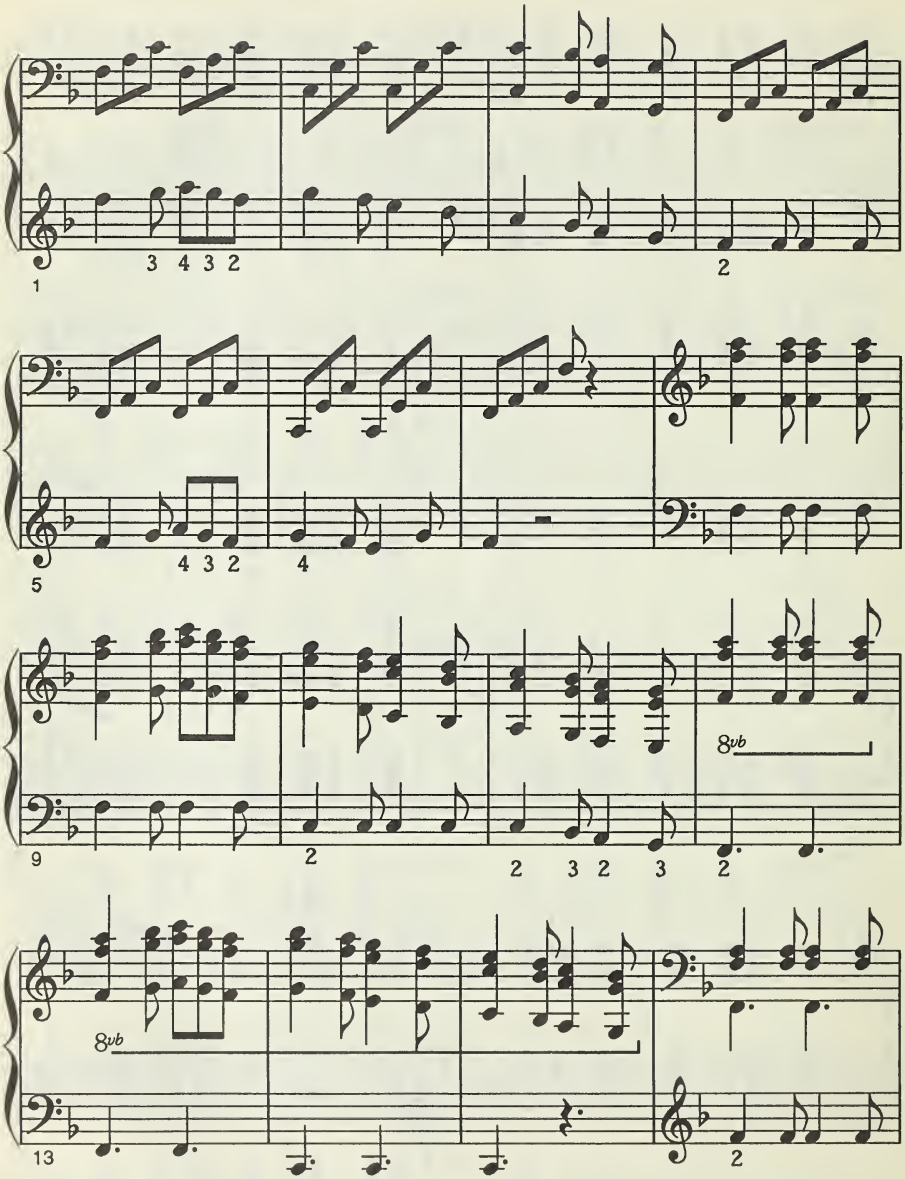


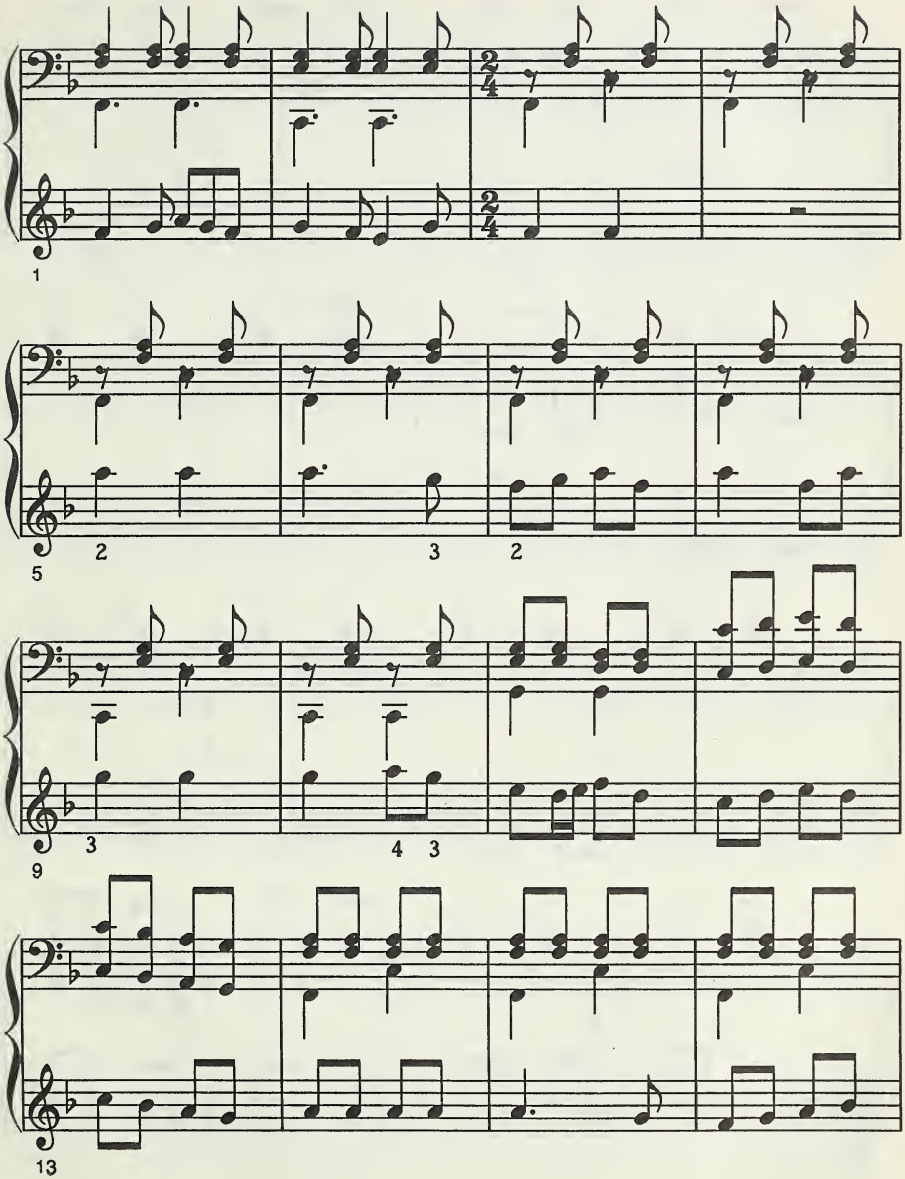
МАРШ

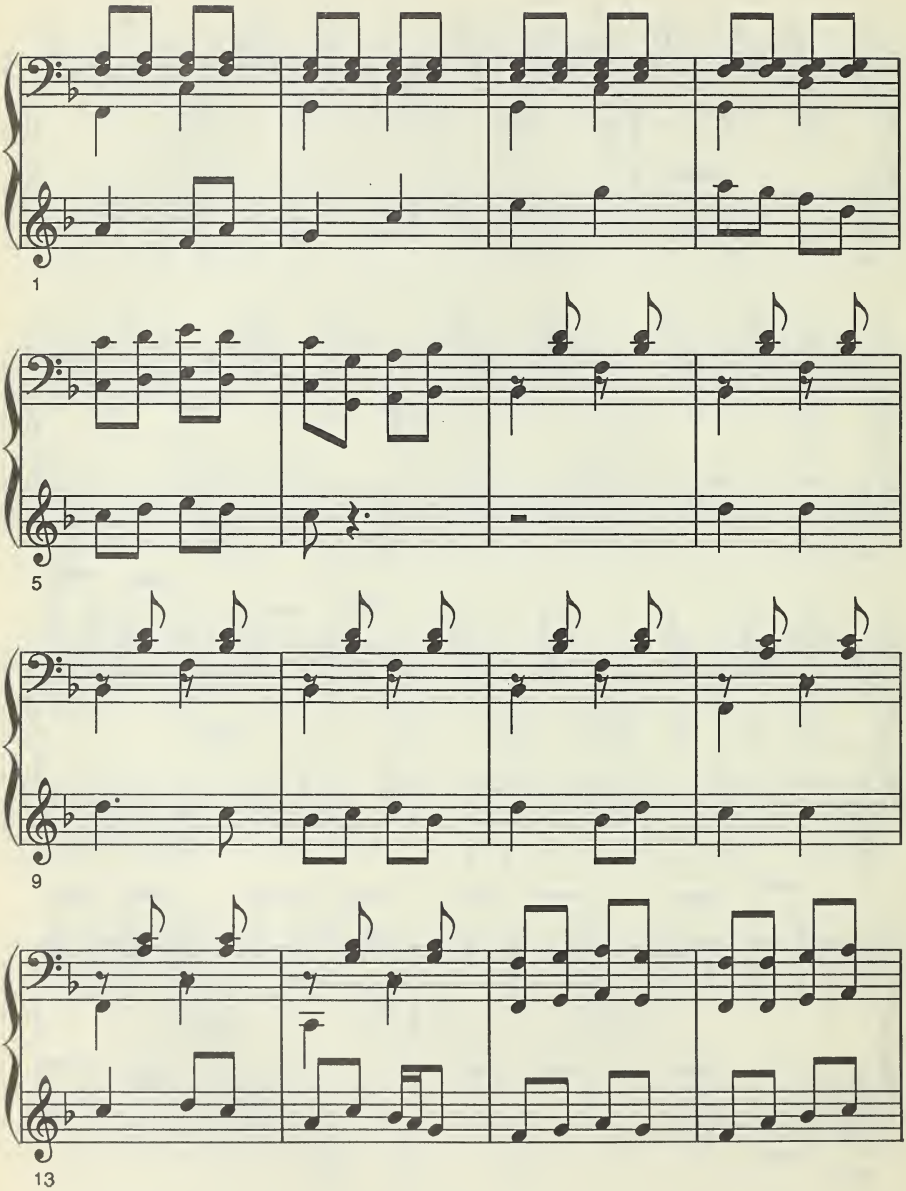
Г. Хоткевич

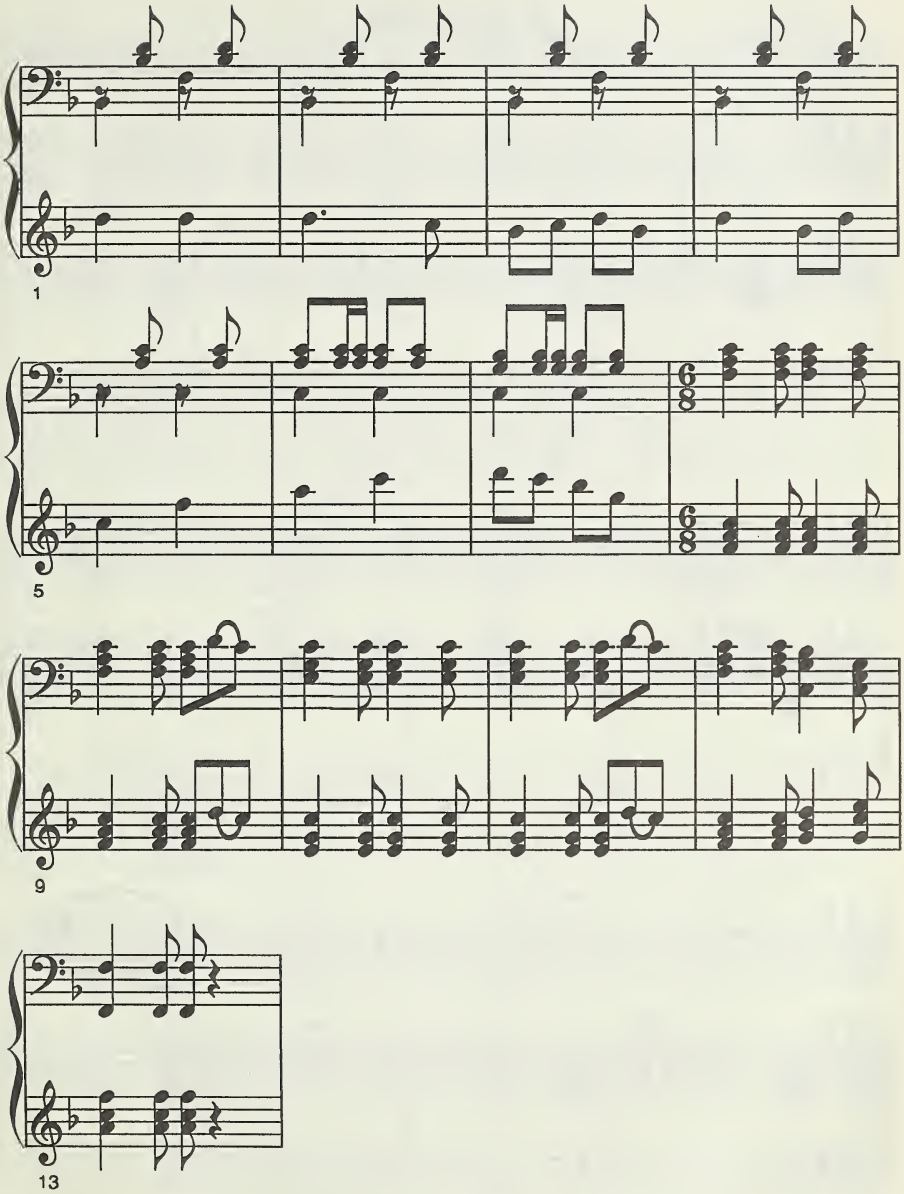



1
5
9
13
2


1
3 4 3 2
2
5
4 3 2
4
9
2
2 3 2 3
2
8vb
13
8vb
2

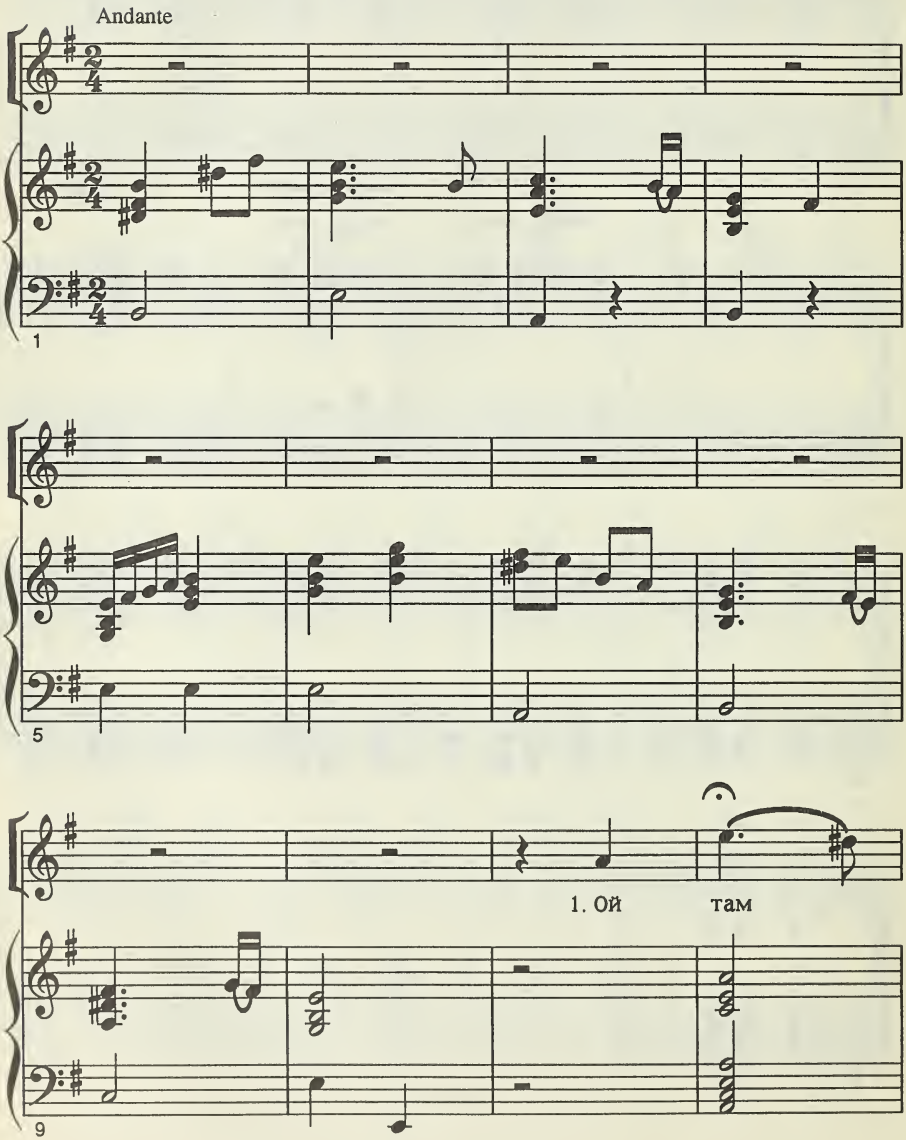

1
5
2
3
2
9
3
4
3
13

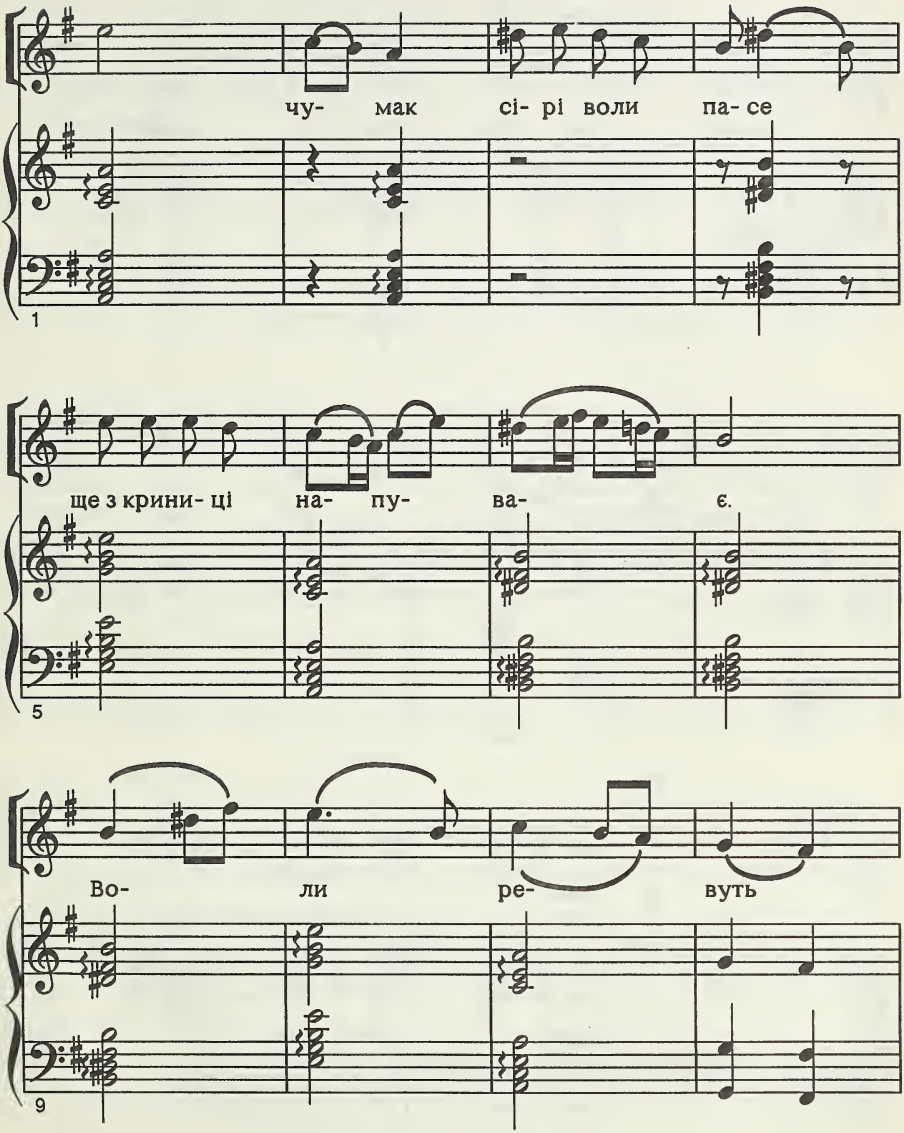

1
5
9
13

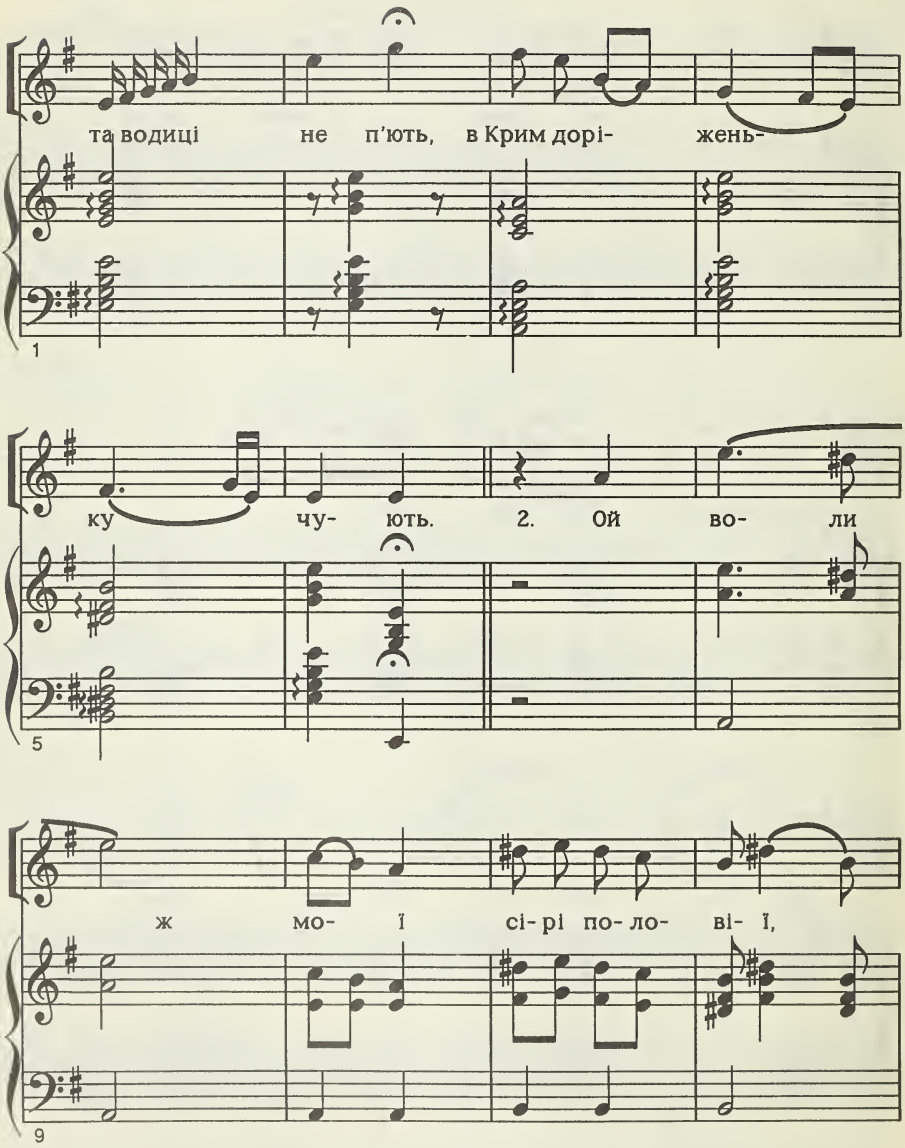

1
5
9
13

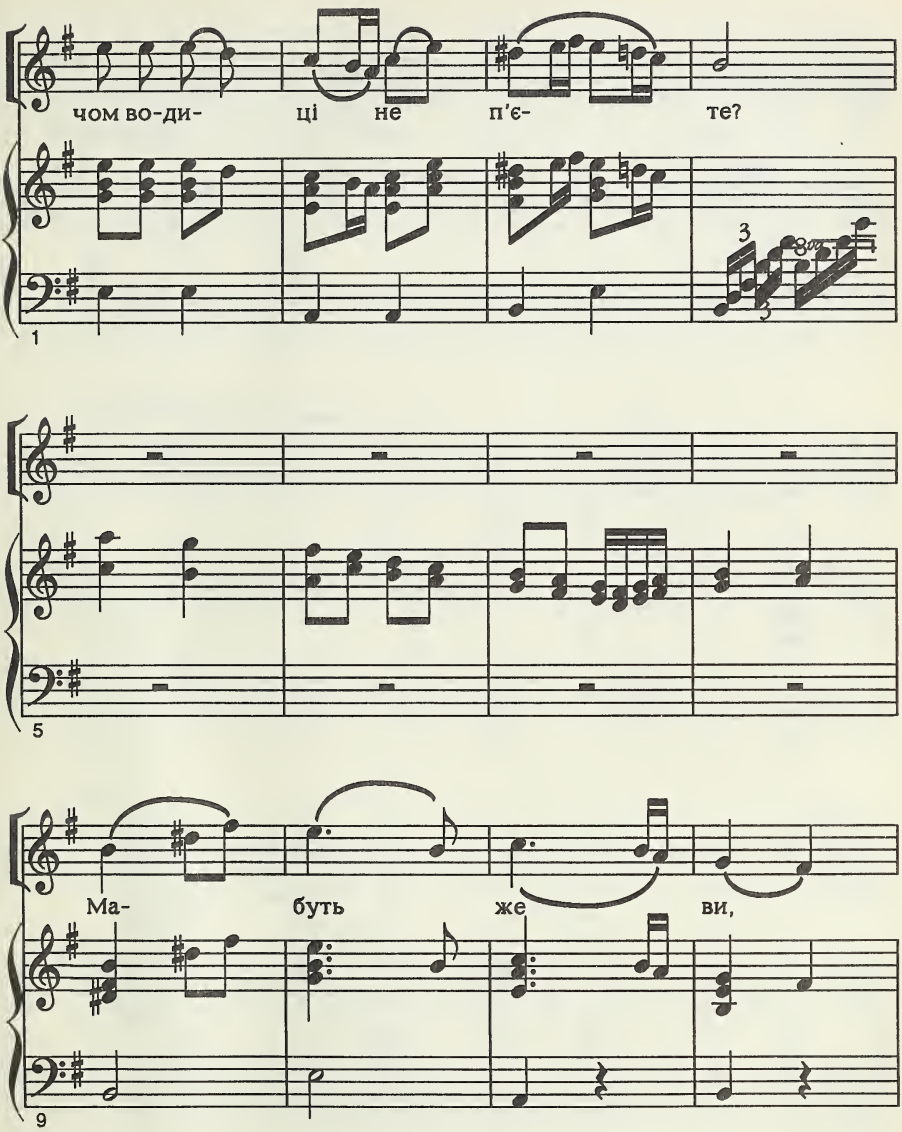
ОЙ ТАМ ЧУМАК

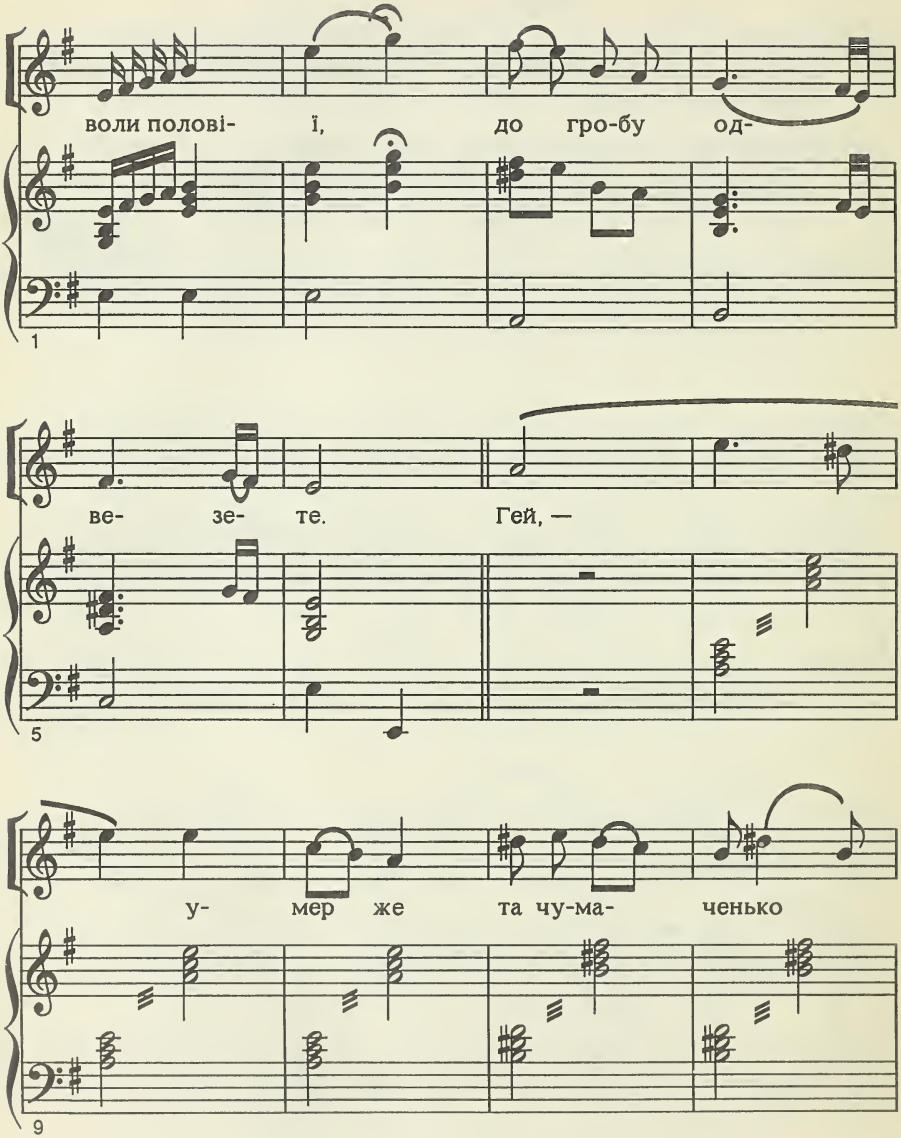
Г. Назаренко

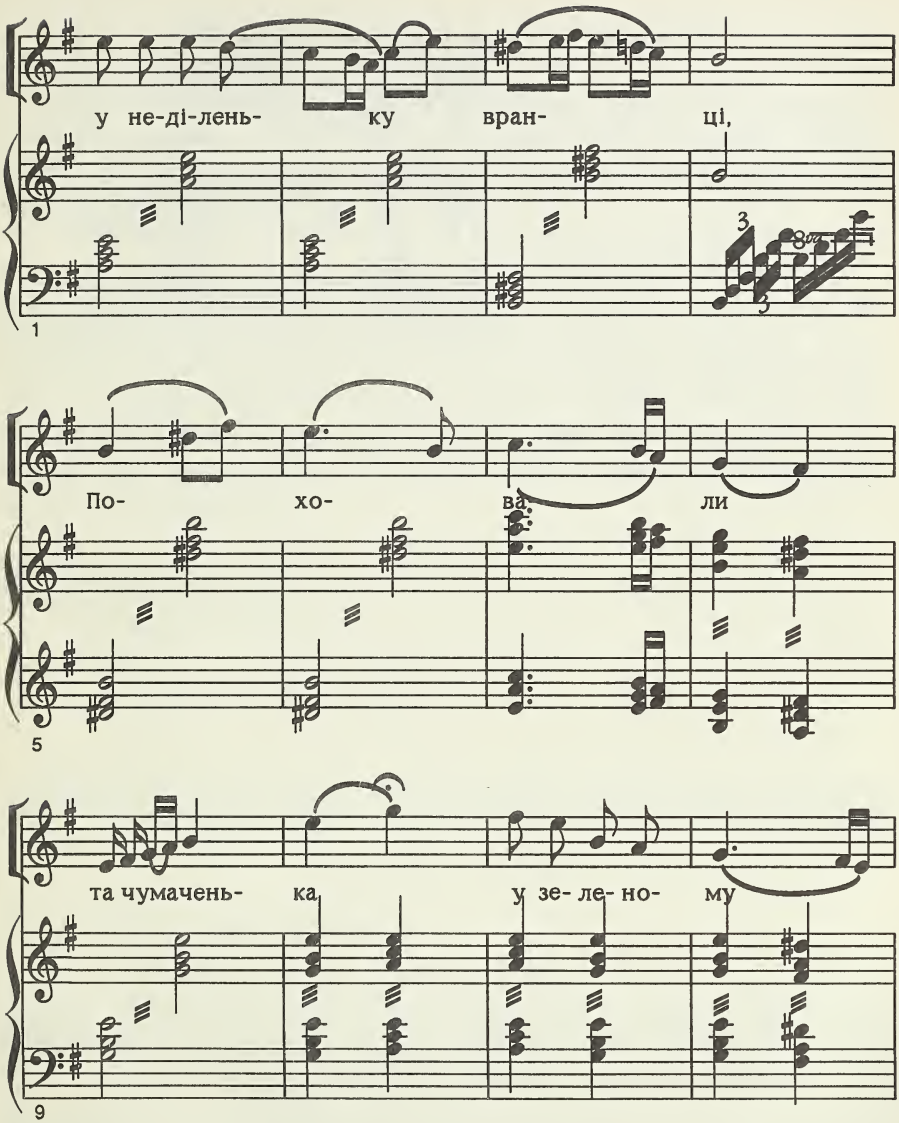


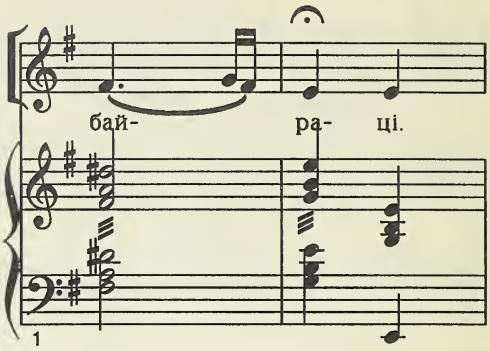

чу- мак сі- рі воли па- се
1
ще з крини- ці на- пу- ва- є.
5
Во- ли ре- вуть
9


та водиці не п'ють, в Крим дорі- жень-
ку чу- ють. 2. Ой во- ли
ж мо- ї сі- рі по- ло- ві- ї,


чом во-ди- ці не п'є- те?
1
5
Ма- буть же ви,
9


воли полові- ї, до гро-бу од-
ве- зе- те. Гей, —
у- мер же та чу-ма- ченько
1
5
9


у не-ді-лень- ку вран- ці,
1
По- хо- ва- ли
5
та чумачень- ка, у зе- ле- но- му
9


бай- ра- ці.
1

XXXVII. Поширення кругозору тональностей

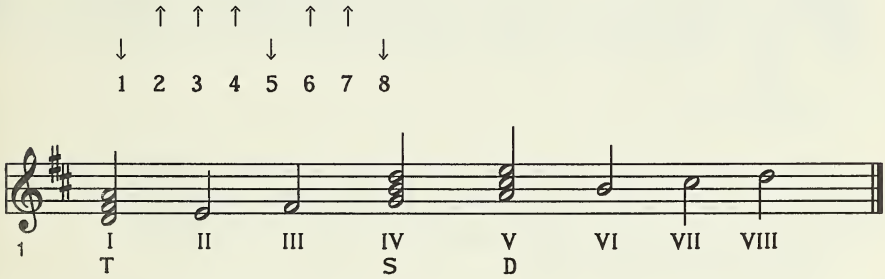
До тепер ми мали до діла тільки з двома основними строями та зв'язаними з ними тональностями. Це був стій C (з C-dur та a-moll) та стрій g (з g-dur та a-moll). Жалібні та косі строї, як згадувано, застосовуються як перестрої різних основних строїв

Щоб використати всі можливості, які дають нам перемикачеві перестроєння, мусимо перейти по черзі всі основні строї нашої бандури.

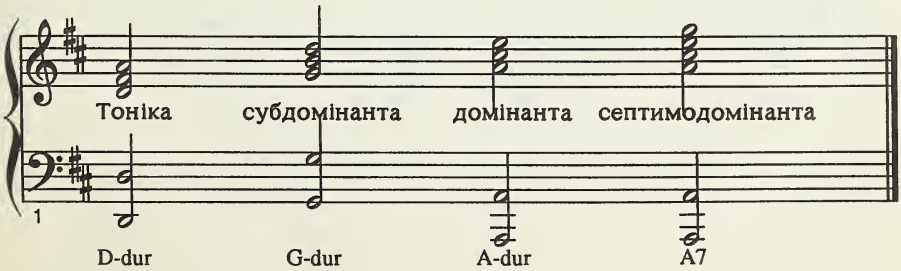
Треба пам'ятати, що кожен з тих строїв з погляду кобзарської техніки рівновартний. Треба привчатись підбирати такі строї та тональності, що найкраще відповідають даному голосові й засягові даної мелодії. Це стосується головно тих творів, що співаються під супровід бандури. Треба теж засвоїти вміння швидкої *транспозиції* твору в іншу тональність, яка нам потрібна, добиваючись того, щоб без труду на ходу переключати тональності, читаючи ноти.

Стрій D-dur

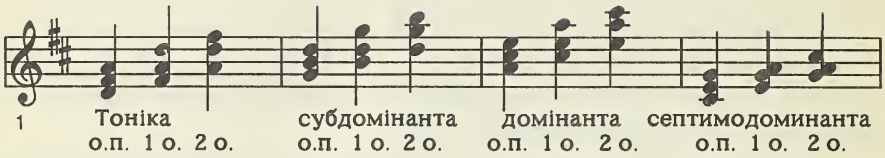
Постановка перемикачів



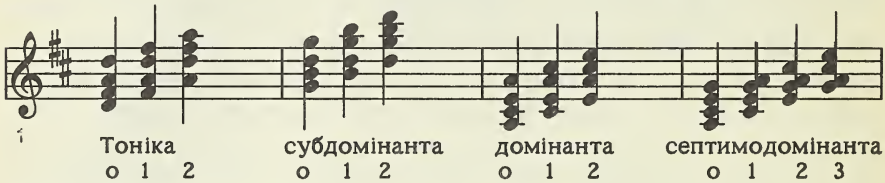
Основні акорди тональности D-dur:



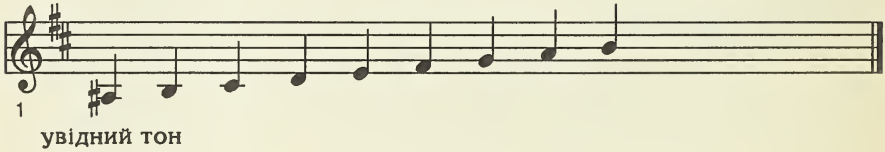
Позиції основних акордів у строї D такі:



Позиції основних чотиризвуків у строї D:

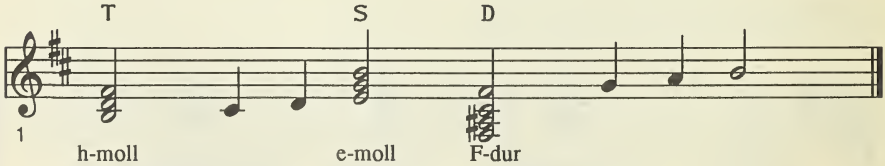


жалібний стрій D
(h-moll)



Підстроївши другий приструнок а на as, дістанемо жалібний стрій D. На жаль, у нашій системі перемикачів ритяжок уже використаний на цій струні, так що доводиться нам послуговуватися для того ключем.

Три основні акорди h-moll:



Для упрощення, на майбутнє не будемо виписувати септимодомінантових акордів. Також справа повинна бути настільки ясна, що теж залишено виписування позицій тризвуків та чотиризвуків.

XXXVIII. Стрій А та його жалібний перестрій
A-dur та fis-moll

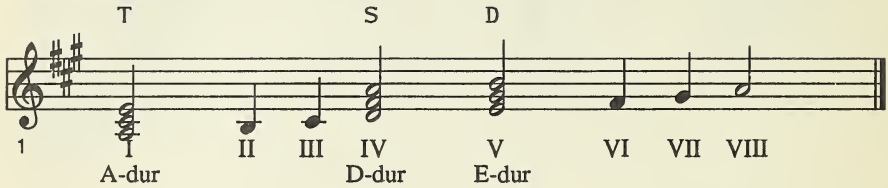
Стрій № 7

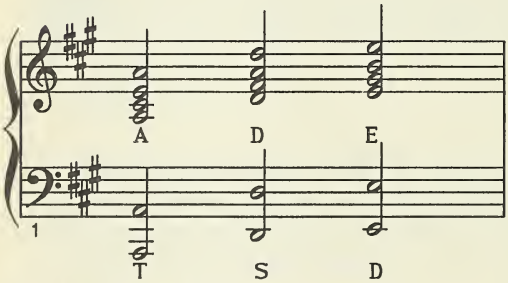
Постановка перемикачів

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↓

1 2 3 4 5 6 7 8

Основні акорди

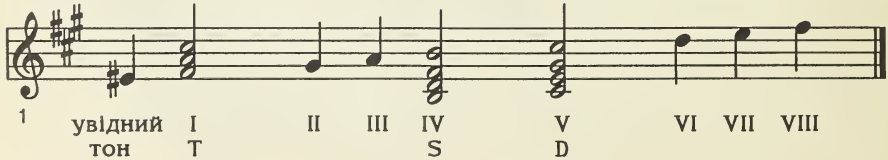




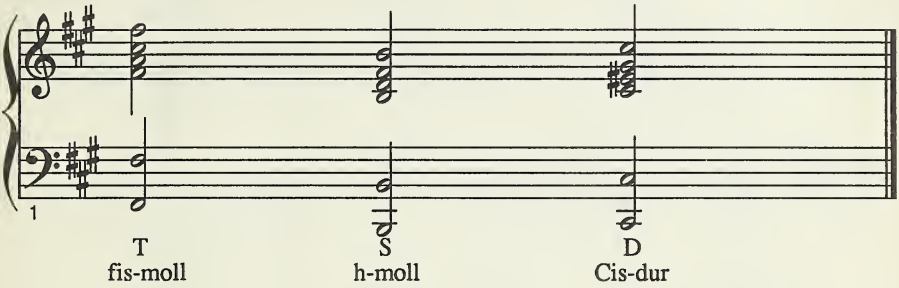
Жалібний стрій А

= fis-moll

Основні акорди

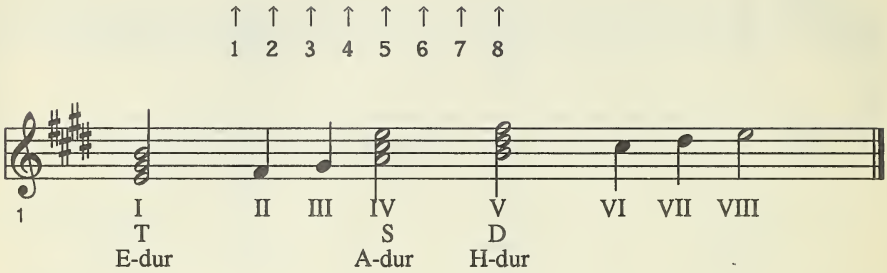


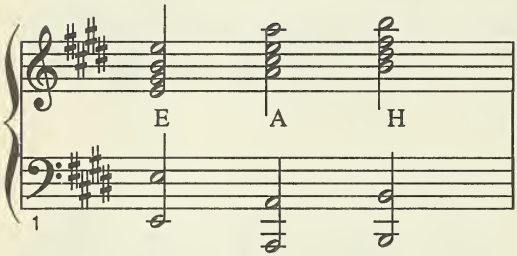
Жалібний стрій А дістаємо підстроївши шостий приструнок е на eis (ключем).



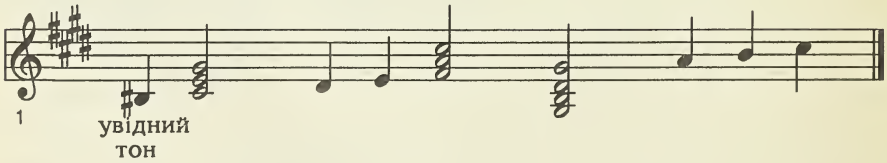
XXXIX. Стрій E

Постановка перемикачів

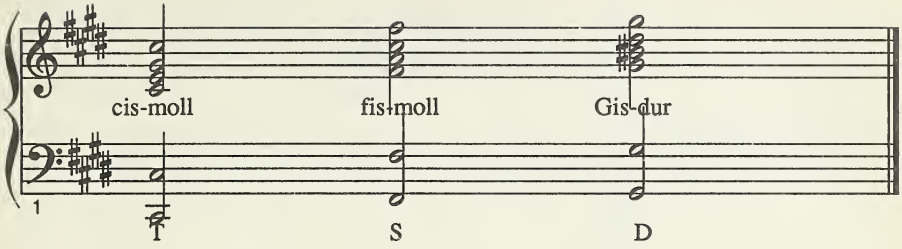




Жалібий стрій E
= cis-moll

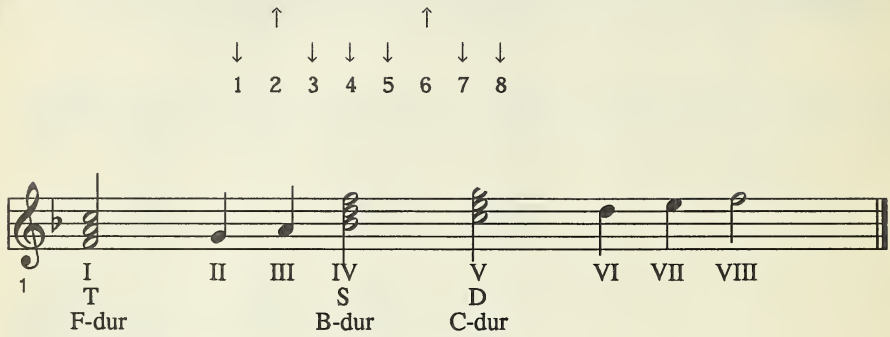


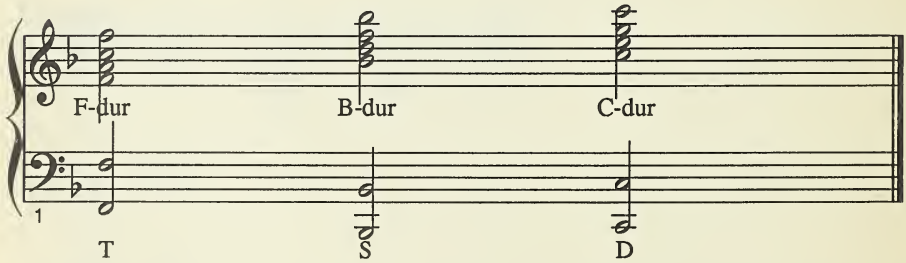
Увідний тон потрібний для жалібного строю E дістаємо підтягаючи третій приструнок h на c (ключем).


cis-moll
fis-moll
Gis-dur
1
T
S
D

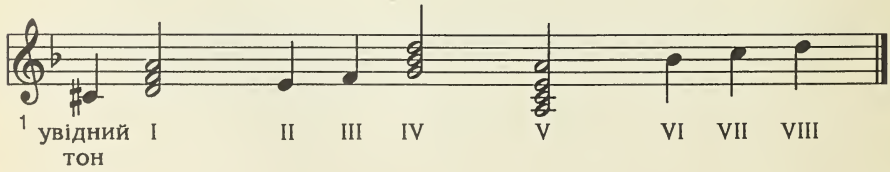
XL. Стрій F
F-dur та d-moll

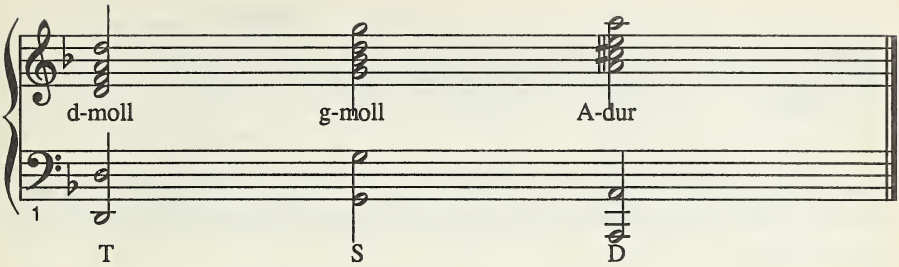
Постановка перемикачів





Жалібний стрій F
= d-moll



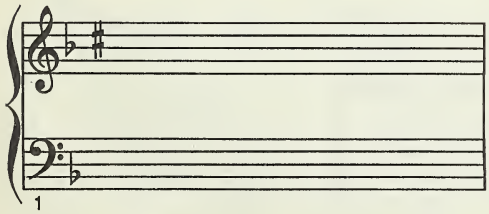


Жалібний стрій F (d-moll) отримуємо, підтягнувши четвертий приструнок на пів тону включенням перемикача. Тоді постановка перемикачів першої октави приструнків така:

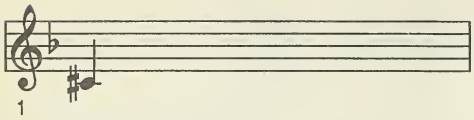
↑ ↑ ↑
↓ ↓ ↓ ↓ ↓
1 2 3 4 5 6 7 8

Треба пригадати, що в багатьох бандурних записах тональність F-dur — d-moll відноситься до транспонованої бандури, тобто в дійсності до тональности C-dur — a-moll. Перестроєння до цього строю від вихідного (транспоноване C — справжнє G) вимагає тільки трьох струн, а саме обниження на пів тону сьомого та чотирнадцятого приструнка (див. діяграма на стор. 35), що дає т. зв. *кубанськийстрій*, та підтягнення восьмого приструнка на пів тону, що у висліді дає т. зв. *почаївський стрій*. Цей стрій можна впізнати по приключевому знакуванні.

Знакування «почаївського строю» (тільки для приструнків).



Цього знакування не вживаємо для нашої бандури, бо, поперше, перестроєння основних строїв відноситься в нас до цілого діяпазону бандури і, подруге, увідний стрій у нашому жалібному строї F не є в другому с (див. діяграма № 2), а в долішньому першому с, яке треба б знакувати так:



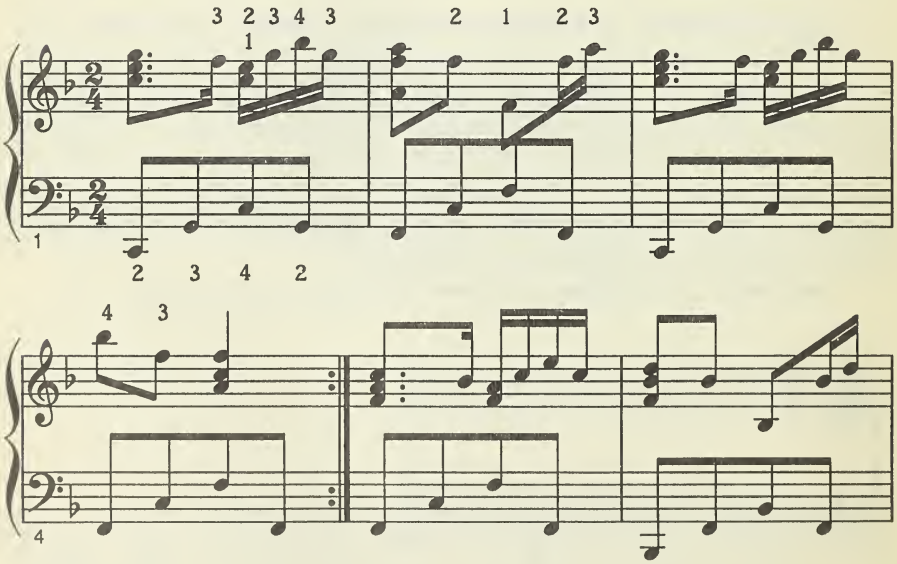
Тому краще зазначити окремо в партитурі, що п'єса написана в цьому жалібному строї, а не вживати загального знакування, що може вести до непорозумінь.

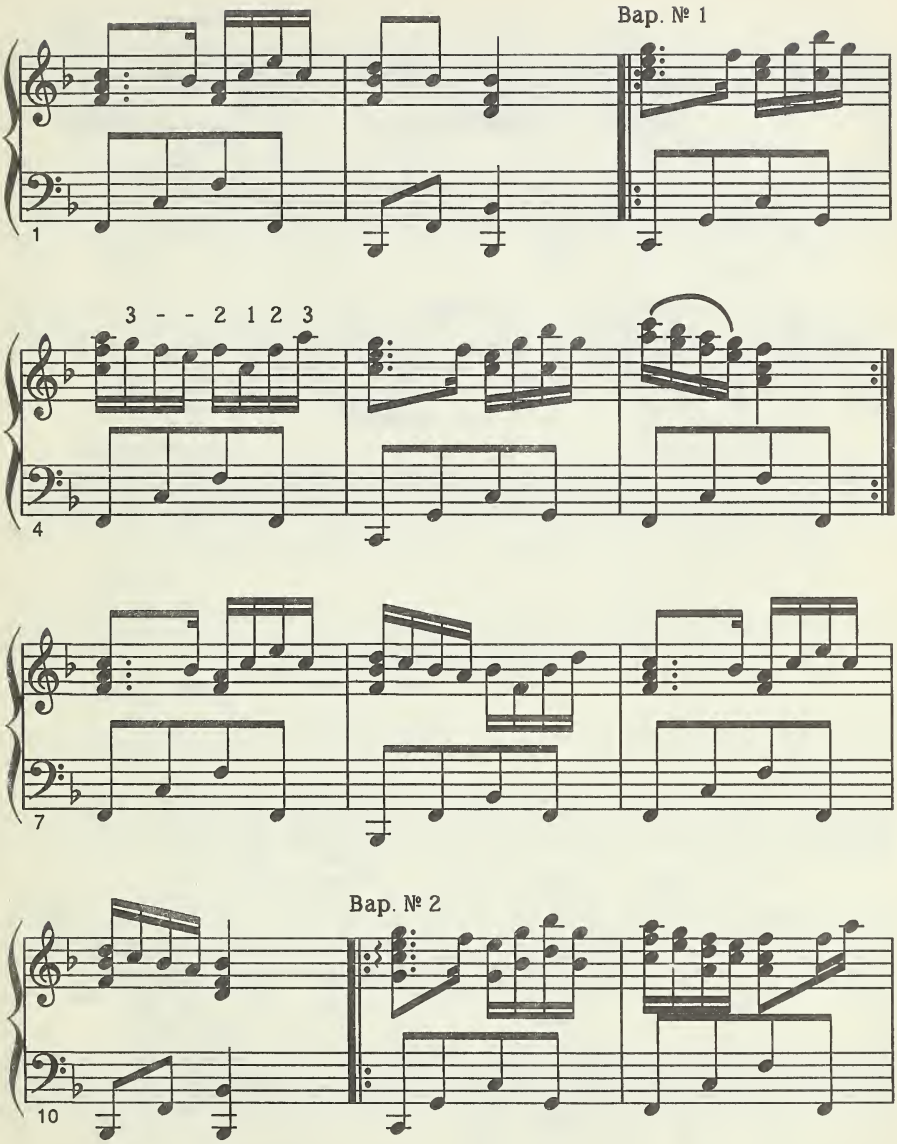
Одначе, треба тямити сказане про почаївський стрій, щоб, коли потрібно, дати собі з ним раду (найкраще транспонуючи «на ходу» у вірний спосіб писання).

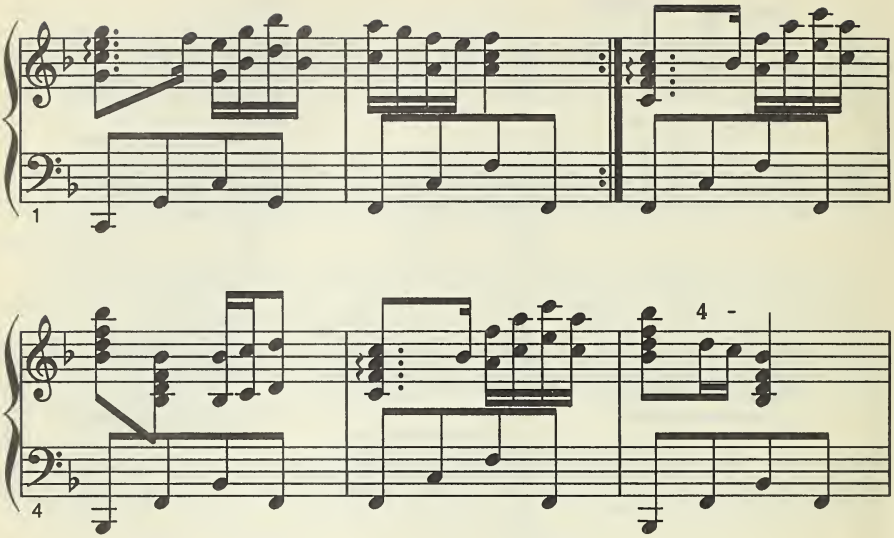
Для набуття вправи в тому відношенні додамо декілька ориґінальних п'єс написаних у цей спосіб.

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

за M.Guthrie (1795)

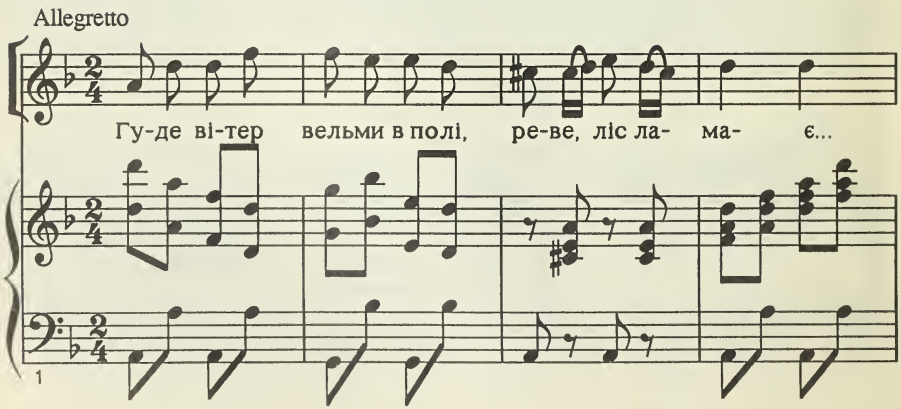



Вар. № 1
1
3 - - 2 1 2 3
4
7
Вар. № 2
10



ГУДЕ ВІТЕР ВЕЛЬМИ В ПОЛІ

обр. Г. Назаренко



Плаче козак мо- лоденький, долю прокли- на- є.

1

Гу- де ві-тер вельми в полі, ре- ве, ліс ла- ма- є...

5

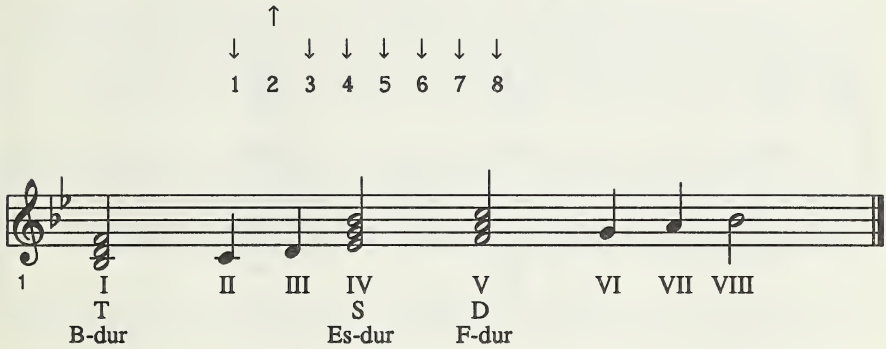
Ко-зак нудить- ся, сердешний, що робить не зна- є.

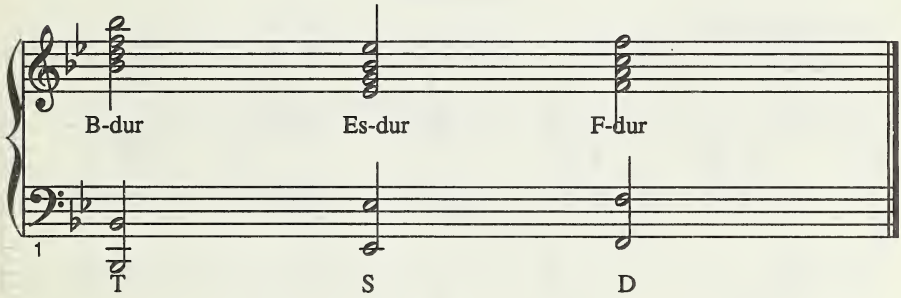
9

Пісня «Гуде вітер вельми в полі» — українська пісня, що її аранжував первісно Михайло Ґлінка, а обробку для бандури уклав бандурист Григорій Назаренко.

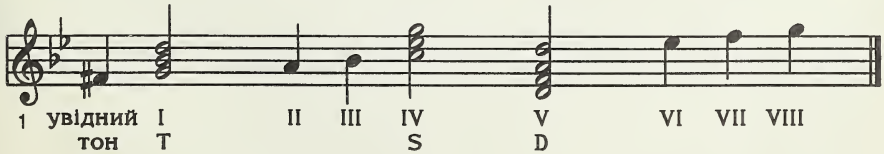
XLI. Стрій B
B-dur — g-moll

Постановка перемикачів

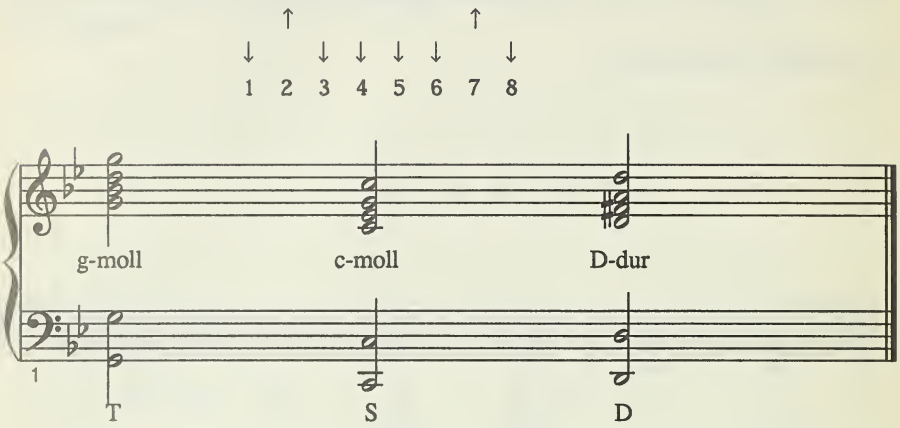




Жалібний стрій B
= g-moll

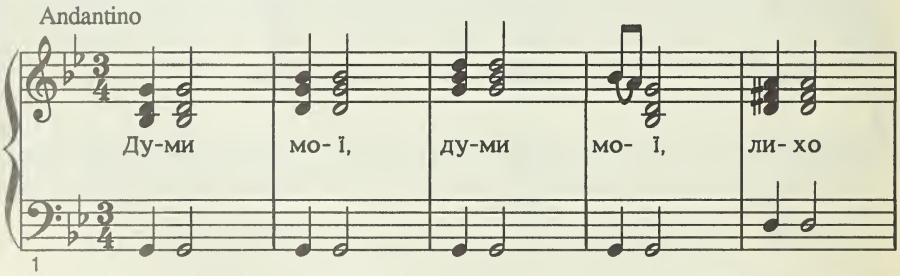


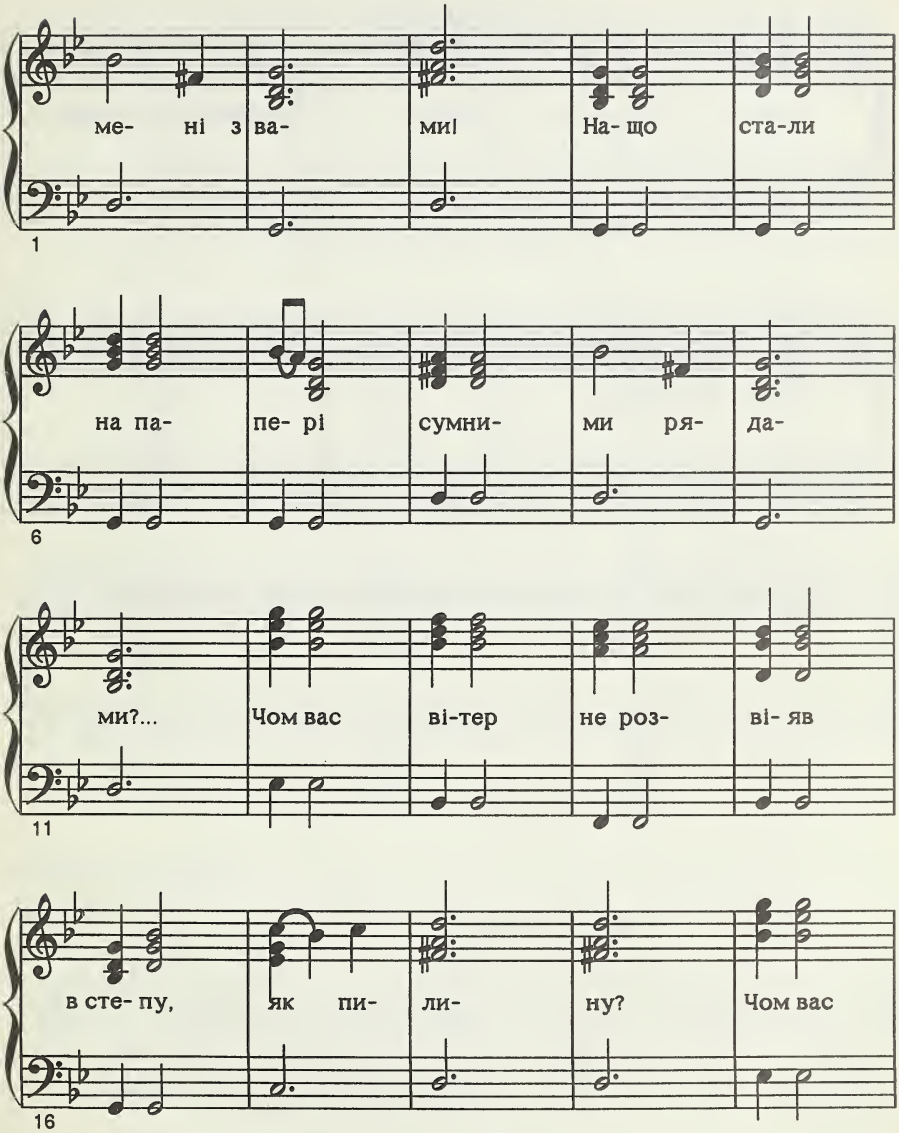
Постановка перемикачів (першої октави приструнків)

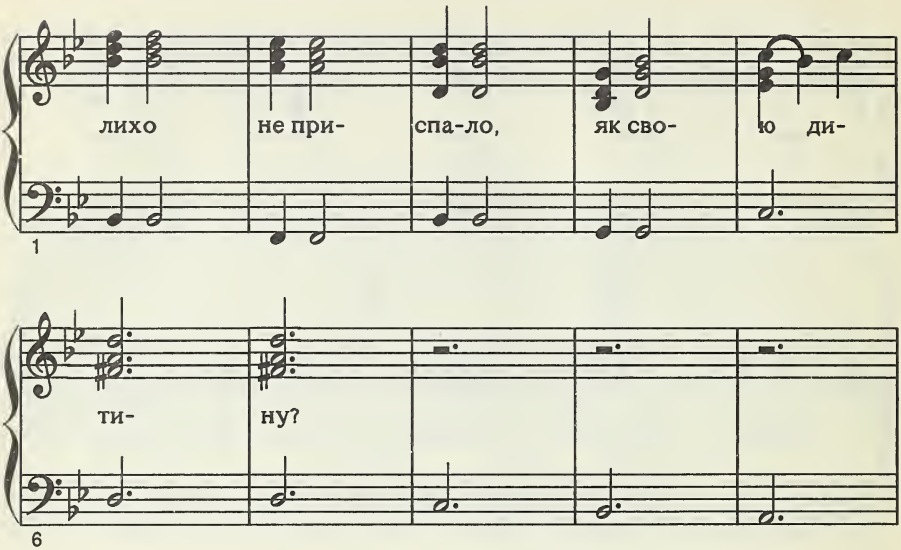


ДУМИ МОЇ

Стрій жалібний В



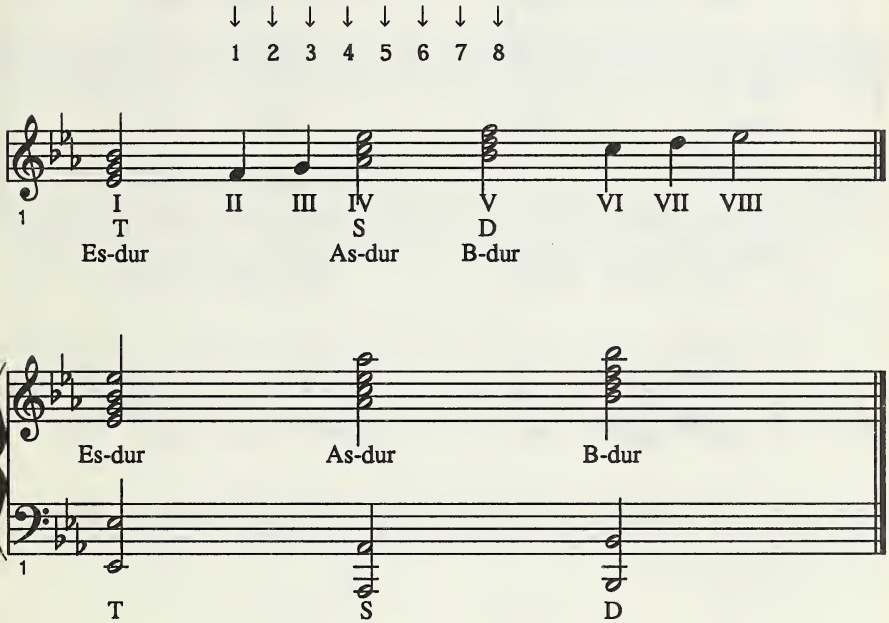

ме- ні з ва- ми! На- що ста-ли
1
на па- пе- рі сумни- ми ря- да-
6
ми?... Чом вас ві-тер не роз- ві- яв
11
в сте- пу, як пи- ли- ну? Чом вас
16



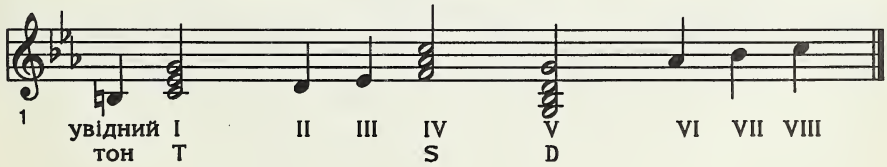
Із рукопису бібліотеки Київської зразкової капелі бандуристів.

XLII. Стрій Es
Es-dur — c-moll

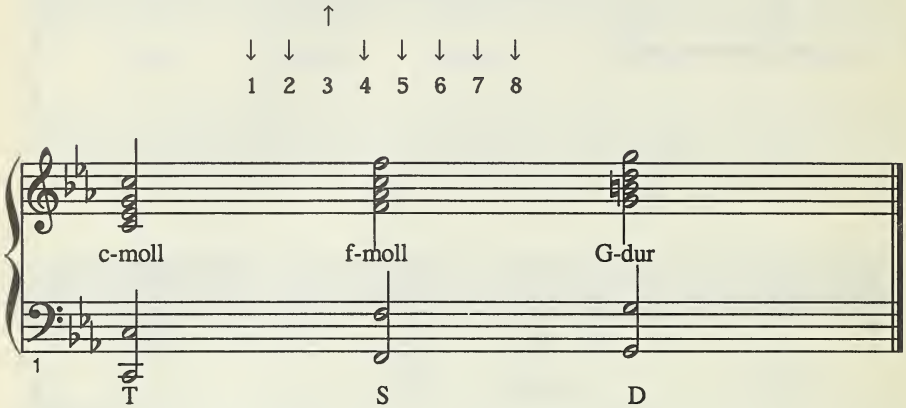
Постановка перемикачів



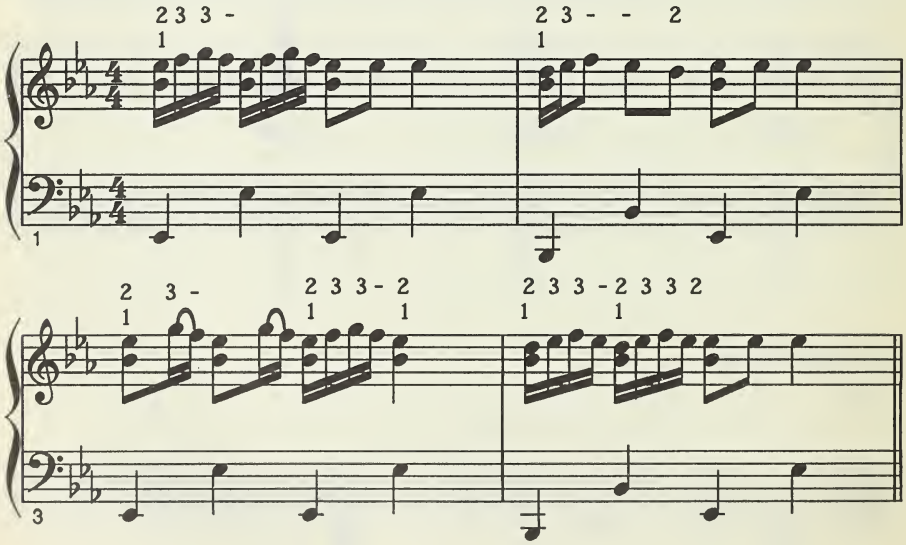
Жалібний стрій Es
= c-moll



Постановка перемикачів (першої октави приструнків).

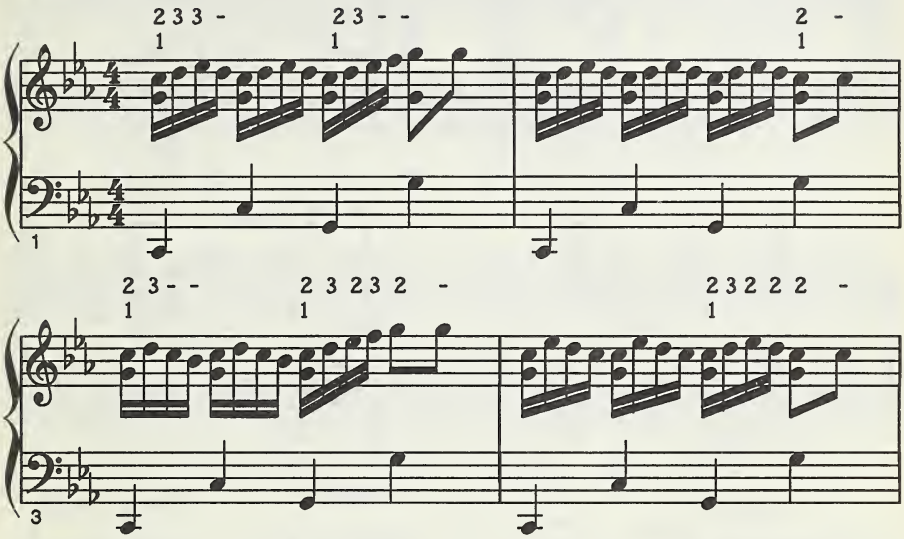


Вправи



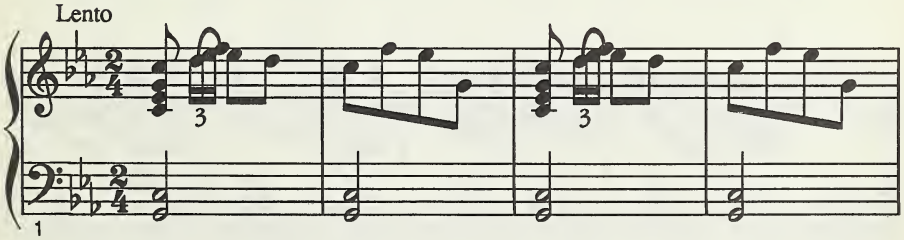
Вправи для 2-3 пальців

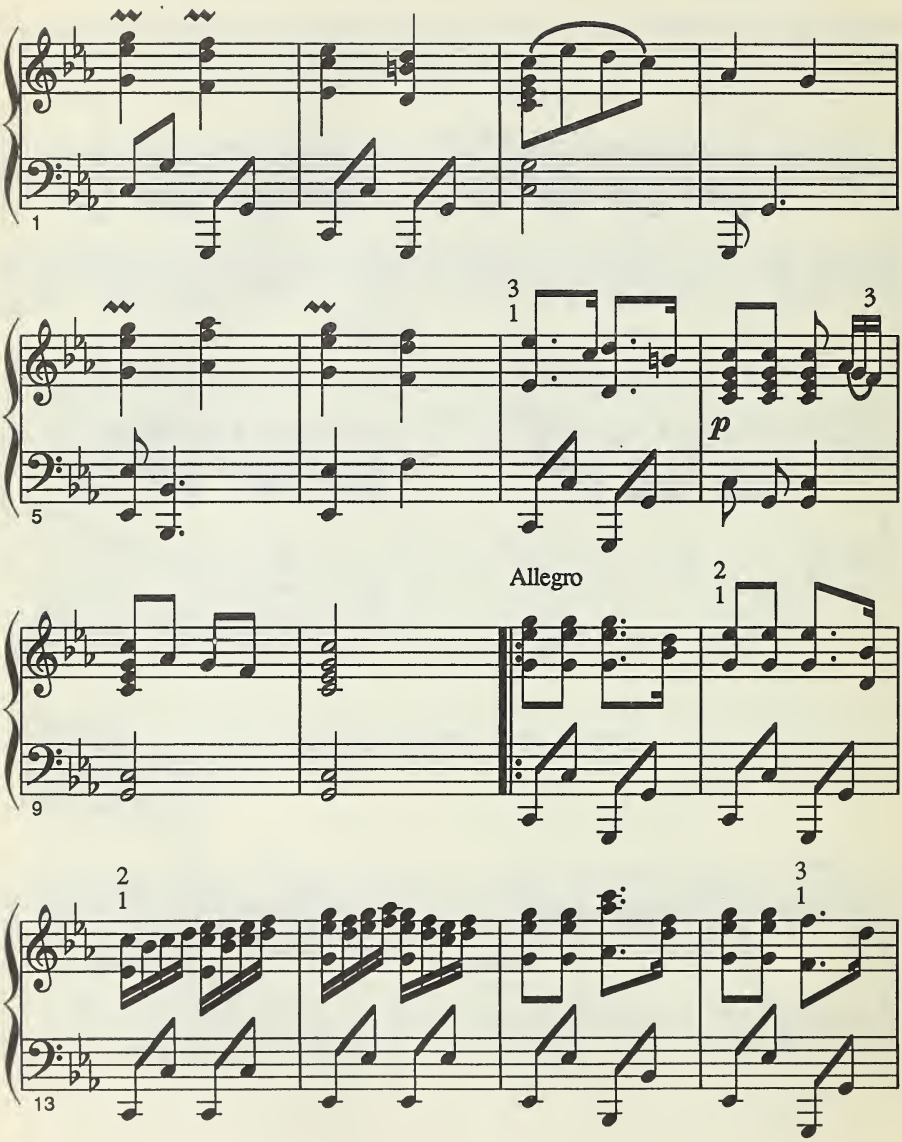
Секвенції

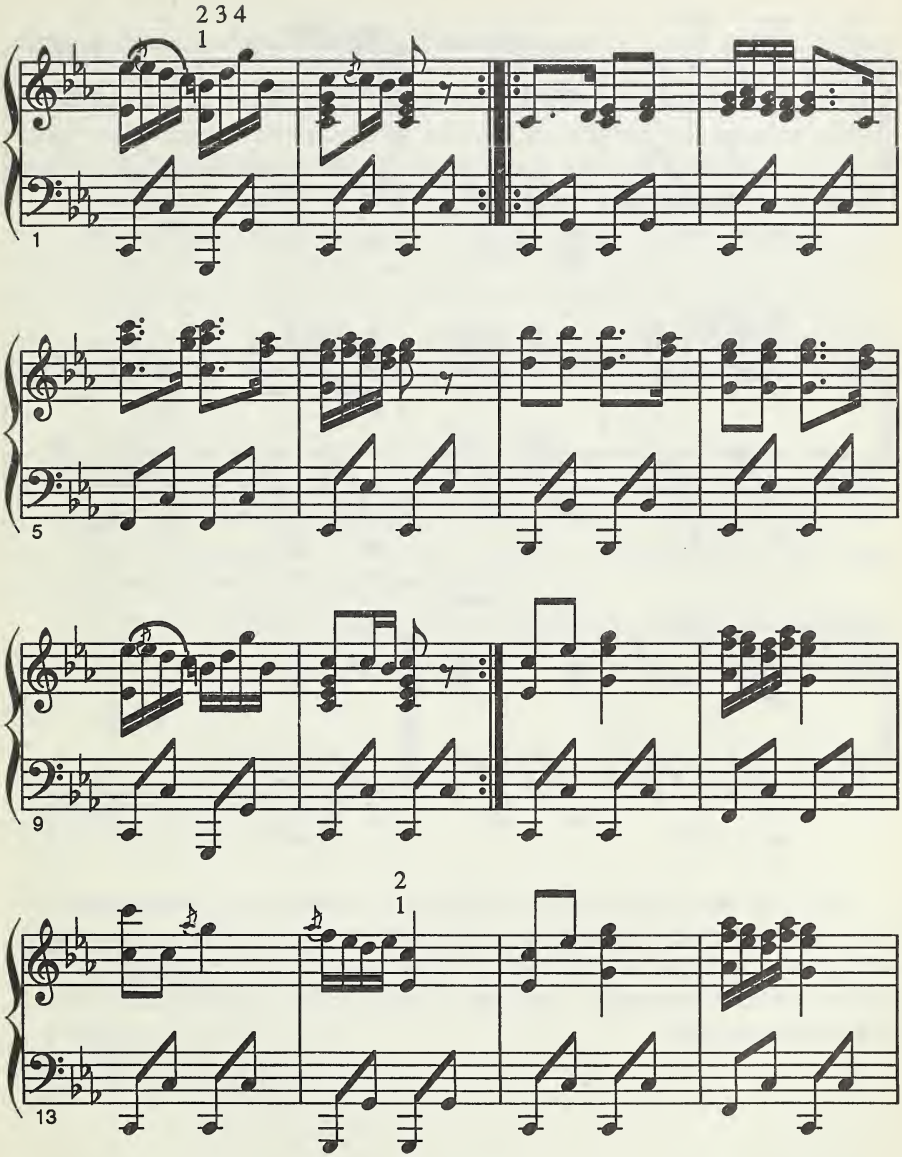


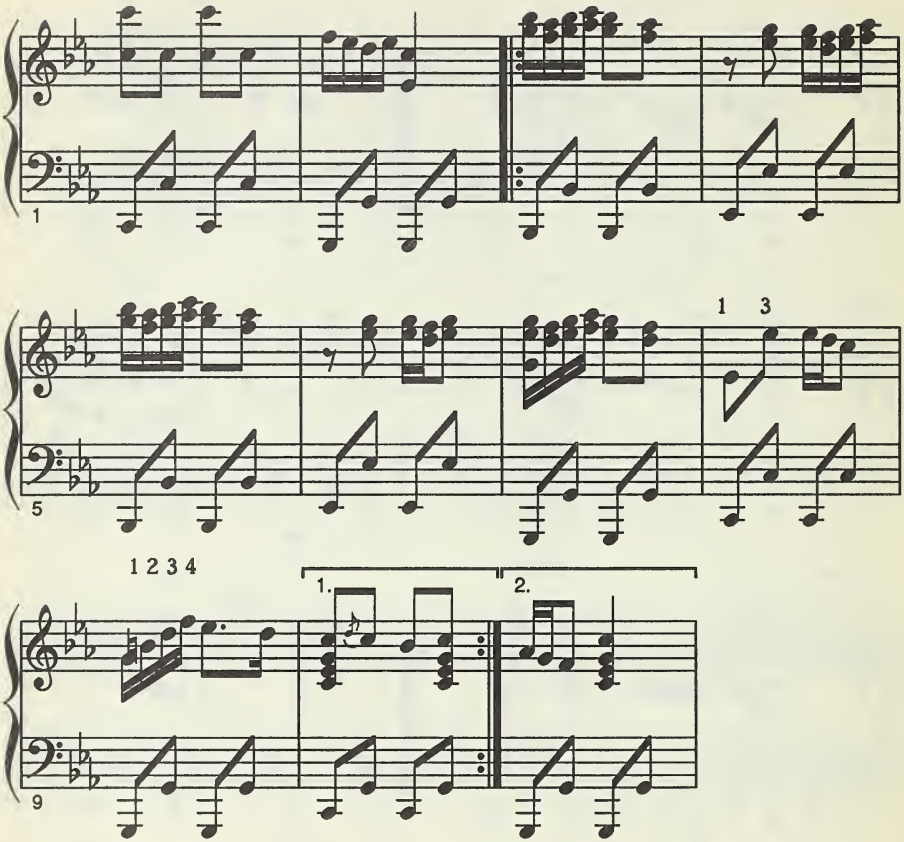
ТРЕТЯ УКРАЇНСЬКА ШУМКА

Михайло Завадський
[Michał Zawadzki]




1
5
3
1
3
p
Allegro
2
1
9
2
1
3
1
13


2 3 4
1
1
5
9
2
1
13



Цей твір, який переробив на кобзу Кость Місевич, це зразок переробок фортепіянових творів на бандуру. При такій операції звичайно твір нічого особливого не користає, втрачаючи однак багато того, що було цінне у фортепіяновому оригіналі. Подаємо цю п'єсу лише як матеріял для вправи у строї Es (c-moll).

XLIII. Інші строї

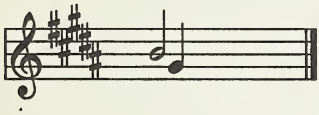
Дійшовши до строю Es ми опинилися на «долішньому березі» можливостей транспозицій на бандурі за допомогою системи поодиноких перемикачів. «Горішній беріг» таких можливостей - це стрій E (№ 8).

Як відомо, у музиці розвинутій на західньоевропейських основах знаходить примінення п'ятнадцять основних тональностей. Всі вони побудовані на подобу мажорної гами C-dur та мають вони супутню мінорну гаму на взір a-moll. (Тобто маємо п'ятнадцять мажорних та п'ятнадцять мінорних гам.) Вони знакуються системою дієзів (♯) або бемолів (♭).

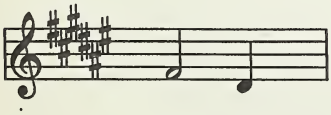
Таким чином, дивлячись з погляду бандурних перетворень, маємо, крім строю C, сім строїв, що вживають півтонових обнижень та сім строїв, що вживають півтонових підвищень. Кожна наступна мажорна гама в системі дієзів виводиться з п'ятого ступеня попередньої гами при застосованні дієзів fis, cis, gis, dis, ais, eis, his.

Дієзові тональності, що до тепер не входили в наше розглянення, такі:

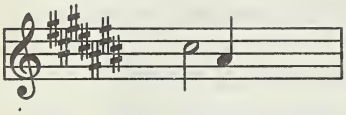
H-dur — gis moll



Fis-dur — dis-moll



Cis-dur — ais-moll



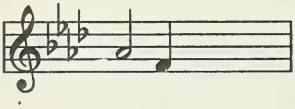
Основний ступінь мажорної гами зазначено половинною нотою (𝅗𝅥), а мінорної гами чвертною (♩).

На нашій бандурі можемо добути всі дієзні гами, коли вистроїмо у вихідному строї С замість у строї Es.

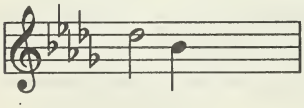
Бемольні тональності, яких ми досі ще не зустрічали, утворені на принципі поступової квартової деривації гам з таким чергуванням бемолів: b, es, as, des, ges, ces, fes.

Бемольні тональності, яких ми залишили поза розглядом, такі:

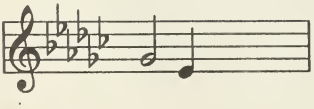
As-dur — f-moll



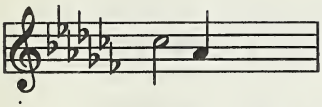
Des-dur — b-moll



Ges-dur — es-moll



Ces-dur — as-moll



Усі ці бемольні тональності можна добути на нашій бандурі вистроюючи її в строї С, коли всі ритяжки наведені на струни.

Як бачимо, система ритяжків, що тільки обертається на віддаль пів тону на одній струні, дає приблизно тільки половину можливих тональностей[1], хоч для практичних цілей вони цілковито задовільні. Цих вісім тональностей можуть задовільнити згрубша потерби транспозиції та достосування діяпазону даної мелодії до діяпазону голосу виконавця.

Для кращого перегляду для транспозиційного вжитку подаємо наш «строєвий годинник», де тоніка, за годинниковим рухом, вандрує на одну октаву. Ним можна послуговуватись при підбиранні відповідного строю.

---

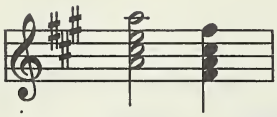
[1] Система подвійних ритяжків для кожної струни відкрила б ці можливості, але таке перетяження інструмента арматурою либонь було б рисковне для якости звуку. Зрештою, майбутні спроби в тому відношенні повинні вирішити це питання.

XLIV. Стройовий годинник

№ 7

↑ ↑ ↑ ↑ . ↑ ↑ ↑

1 2 3 4 5 6 7 8

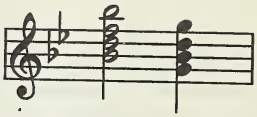


A-dur — fis-moll

№ 2

. ↑ . . . . . .

1 2 3 4 5 6 7 8

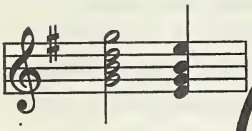


B-dur — g-moll

№ 5

. ↑ ↑ . . ↑ ↑ .

1 2 3 4 5 6 7 8

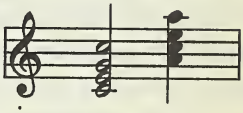


G-dur — e-moll

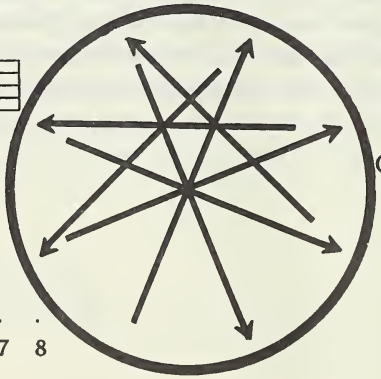
№ 4

. ↑ ↑ . . ↑ . .

1 2 3 4 5 6 7 8



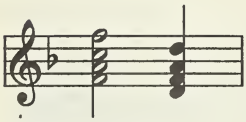
C-dur — a-moll



№ 3

. ↑ . . . ↑ . .

1 2 3 4 5 6 7 8

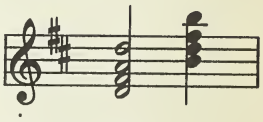


F-dur — d-moll

№ 6

. ↑ ↑ ↑ . ↑ ↑ .

1 2 3 4 5 6 7 8

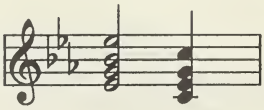


D-dur — h-moll

№ 1 - вихідний стрій

. . . . . .

1 2 3 4 5 6 7 8

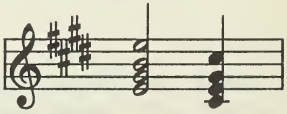


Es-dur — c-moll

№ 8 - кінцевий стрій

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

1 2 3 4 5 6 7 8

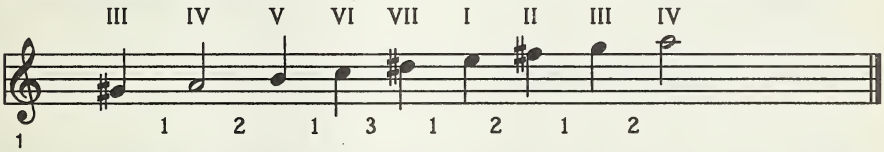


E-dur — cis-moll

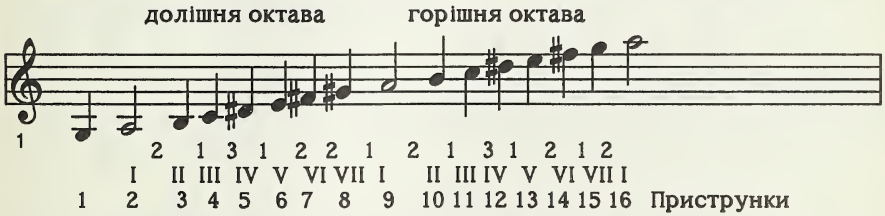
XLV. Особливі бандурні строї

Нав'язуючи до всього, про що ми говорили у вступних розділах про специфіку кобзарського мистецтва, було б помилкою приділяти всю увагу тільки тільки достосуванню бандури до всіх стандартних тональностей, як теж її основної хроматизації. Бандура в такому стані, в якому вона зараз знаходиться, дає можливості, які можуть бути проблемою на інших, у тому й т. зв. універсальних інструментах. Маємо тут на увазі будування особливих звукорядів та творення гармонічних та поліфонічних поєднань, що лежать у обсягу тих особливих звукорядів. У розділі про кобзарські строї згадувано вже такі звукоряди, що застосовуються в древній кобзарській музиці.

У першу чергу це стосується до т. зв. *лебійських строїв,* що їх можна віднести до стародавньої дорійської мінорної гами з підвищенням на пів тону четвертого ступеня та з увідним тоном на долішню тоніку.



Лебійське а (приналежне до жалібного С (a-moll)



Коли розглянути структуру інтервалів цього звукоряду, бачимо два трипівтонні інтервали, один між III і IV ступенем горішньої октави, а один між VI та VII ступенем долішньої октави (як вислід увідного тону).

Решта бандури вгору від основного тону а настроєна на взір горішньої октави (з підвищенням IV та VI ступеня).

Униз від основного тону а бандура настроєна на взір долішньої октави, однак без увідного тону в долішніх октавах. Такий нерівномірний розподіл строю утворює своєрідну мелодичну та гармонічну динаміку, що

неначе тяжіє до двох різних тонів чи полюсів: один на тоніці, а другий на долішній квінті d, при чому окресленість мажору та мінору неначе затрачується.

Ця основна структура лебійського строю може бути відтворена в кожному нашому стандартному строю, як відміна жалібного строю.

Ритяжкова постановка двох перших октав приструнків така:

Лебійське а (утворене зі строю С)

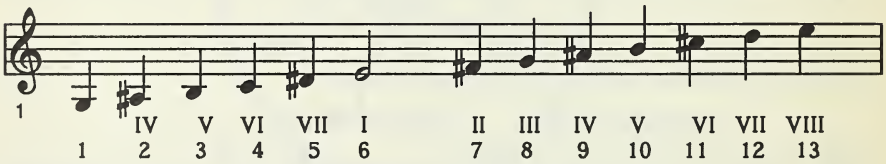
Постановка ритяжків

.	↑	↑	.	↑	↑	↑	.	↑	↑	.	↑	↑	↑	.
↓			↓				↓			↓				↓
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
								T						

зразок строю (без увідного тону) в долішній октаві

зразок строю в горішніх октавах

Лебійське е (утворене зі строю G)



Постановка ритяжків

	↑							↑						
.	↑	↑	↑	.	↑	↑	.	↑	↑	↑	.	↑	↑	.
↓				↓			↓				↓			↓
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
						1	2	3	4	5	6	7	8	
						T								

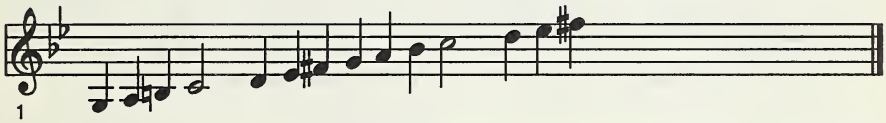
зразок строю (без увідного тону) в долішніх октавах

зразок строю в горішніх октавах

У підставовому строї G перемикач на дев'ятому приструнку (як також у аналогічних октавах) уже ввімкнутий, тож, щоб добути лебійський стрій е, мусимо вживати ключа для тої струни. Таким чином стрій G - це границя для лебійських строїв у перемикачевій системі.

У системі бемольних тональностей лебійські лади утворюються бекарами бемолів, самими або разом з дієзами. Отже наш вихідний стрій Es матиме такий лебійський лад:

1. *Лебійське с* (утворене зі строю Es)



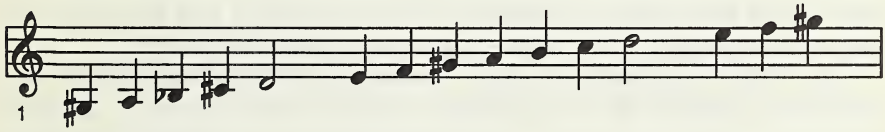
Постановка ритяжків

.	.	↑	.	.	.	↑	.	↑	.	.	.	.	↑	.
↓	↓		↓	↓	↓		↓		↓	↓	↓	↓		↓
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
			T											

Зразок строю в

долішній та горішній октавах

2. *Лебійське g* (утворене зі строю B)



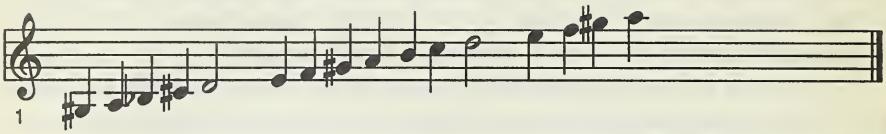
Постановка ритяжків

.	↑	.	↑	.	.	.	.	↑	.	↑	.	↑	.	.
↓		↓		↓	↓	↓	↓		↓		↓		↓	↓
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
T														

Зразок строю в

долішній та горішній октавах

3. *Лебійське d* (утворене зі строю F)



Постановка ритяжків

↑	↑	.	↑	.	↑	.	↑	↑	↑	.	.	↑	.	↑
		↓		↓		↓				↓	↓		↓	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

Зразок строю в

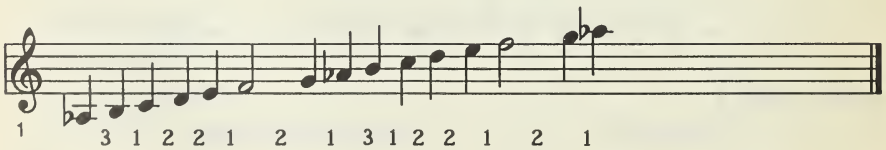
долішній та горішній октавах

4 і 5 *Лебійські a* та *e* вже показано раніш.

Лебійські строї можуть бути побудовані теж на основі інших тональностей за допомогою перемикачів або ключа.

У різних модифікаціях також можуть виступати, як це можна бачити, порівнюючи зараз перелічені лади та лебійські лади наведені на стор. 36 при перегляді строїв транспонованої бандури. Зокрема цікавий там наведений т. зв. лебійський стрій f (№ 9). Розглядаючи його інтервальну архітектоніку, бачимо, що він відрізняється від типового лебійського строю між IV і V ступенем, що в лебійських строях має два півтони, а тут лиш один. Друга відмінність у ввідному тоні, що виступає в усіх октавах, а не виключно як увідний тон у тоніку долішньої октави приструнків.

Цей стрій утворюється з гами природного мінору (якоїнебудь тональности) *обнижуючи його перший ступінь* на пів тону (або VI ступінь відповідної мажорної гами). Тоді отримуємо наш особливий звукоряд, якого тоніка припадає на терцію нижче від мінорної гами, яку ми вжили (або на кварту вище від мажорної тоніки).

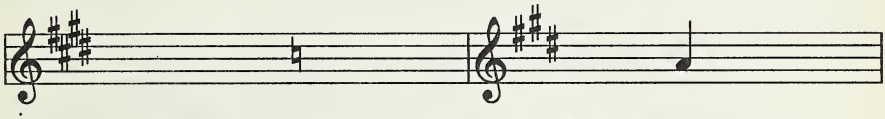


Цей тип лебійських строїв називаємо *упускові лебійські строї*, щоб відрізнити їх від лебійських строїв, про які була мова раніше і які утворюються *підвищенням* відповідних струн на пів тону і які називаємо *підтягальні* лебійські строї.

Для прикладу подаємо декілька упускових лебійських строїв.

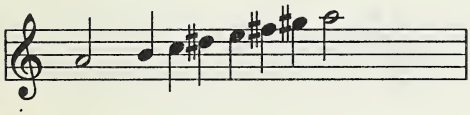
1. *Упускове лебійське а* (утворене зі строю E-dur - cis-moll)

Мінорна тоніка обнижена на пів тону



Стрій Е (№ 8) *Лебійське а*

E-dur — cis-moll лебійська тоніка на терцію нижче



Постановка перемикачів

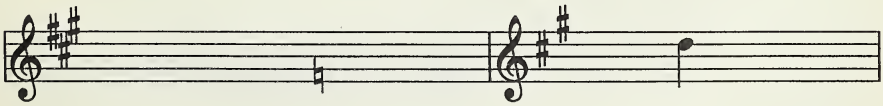
↑ ↑ ↑ . ↑ ↑ ↑ ↑

↓

1 2 3 4 5 6 7 8

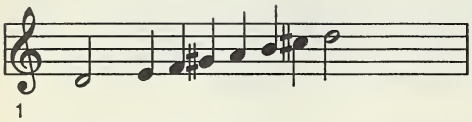
Як бачимо, упускове лебійське а відрізняється від підтягального лебійського а тільки одностайною постановкою перестроєнь за *горішнім* взором приструнків підтягального строю.

2. *Упускове лебійське d* (утворене зі строю A-dur — fis-moll)



1

Стрій № 7 *Упускове лебійське d*
A-dur — fis-moll лебійська тоніка d

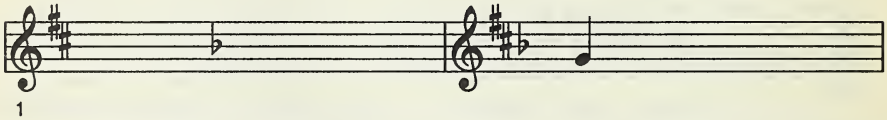


Постановка перемикачів

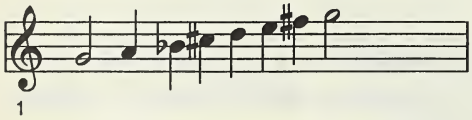
↑	↑	↑	↑	.	↑	.	↑
				↓		↓	
1	2	3	4	5	6	7	8

Сказане про відмінність упускового строю а від підтягового строю а відноситься теж до строю d та всіх інших строїв того типу.

3. *Упускове лебійське g* (утворене зі строю D-dur — g-moll)



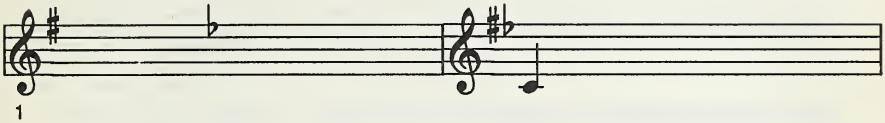
Стрій № 6 *Упускове лебійське g*
D-dur — h-moll лебійська тоніка g



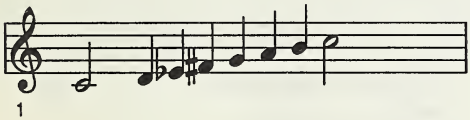
Постановка перемикачів

.	↑	.	↑	.	↑	↑	.
↓		↓		↓			↓
1	2	3	4	5	6	7	8

4. *Упускове лебійське c* (утворене зі строю G-dur — e-moll)



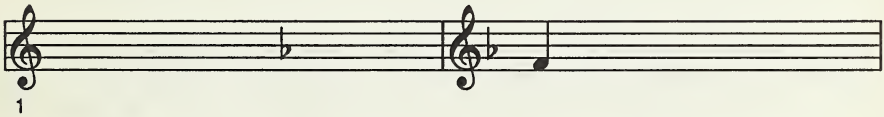
Стрій № 5 *Упускове лебійське c*
G-dur — e-moll лебійська тоніка c



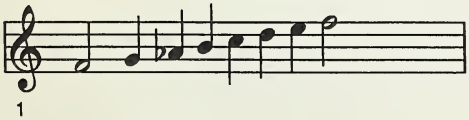
Постановка перемикачів

.	↑	↑	.	.	.	↑	.
↓			↓	↓	↓		↓
1	2	3	4	5	6	7	8

5. *Упускове лебійське f* (утворене зі строю C-dur — a-moll)



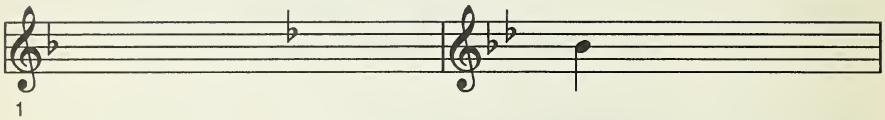
Стрій № 4 *Упускове лебійське f*
C-dur — a-moll лебійська тоніка f



Постановка перемикачів

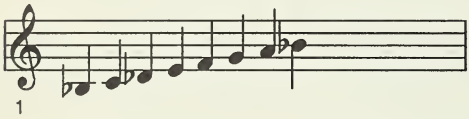
.	.	↑	.	.	↑	.	.
↓	↓		↓	↓		↓	↓
1	2	3	4	5	6	7	8

6. *Упускове лебійське b* (утворене зі строю F-dur — d-moll)



Стрій № 3
F-dur — d-moll

Упускове лебійське b
лебійська тоніка b



Постановка перемикачів

.	↑	.	.	.	↑	.	.
↓		↓	↓	↓		↓	↓
		↓					
1	2	3	4	5	6	7	8

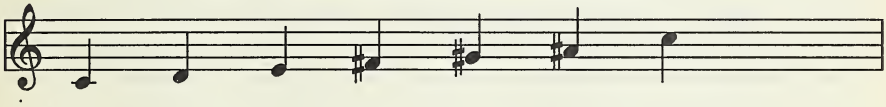
Оскільки третій перемикач уже відпущений у строї F, для лебійського упускового строю b мусимо вживати ключа. Таким чином стрій F — границя для упускових лебійських строїв, подібно як стрій G був границею для підтягальних лебійських строїв.

XLVI. Інші бандурні лади

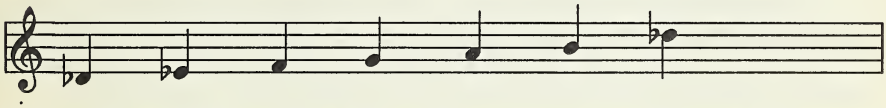
Крім лебійських строїв, бандуру іноді вистроюється в різних особливих ладах, які вживається виключно для окреслених творів, щоб достосуватись до всяких мелодичних несподіванок.

Окрема група строїв — це *штучні звукоряди,* які можна застосовувати з великим успіхом на бандурі.

На взір *повнотонної* шеститонної гами



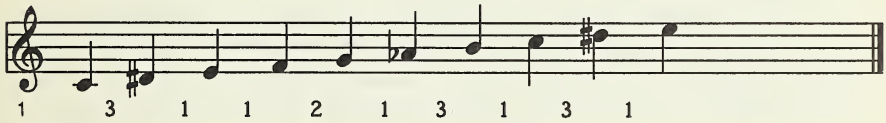
або



яку можна легко утворити на бандурі (перемикачами та ключем), можна також утворити інші довільні лади, що, виходячи поза рамки мажору чи мінору, дають нераз цікаві атональні ефекти.

Для прикладу подаємо такий лад:

Атональний лад № 1



Його можна добути зі строю Es, касуючи обниження на B та Es та додаючи підвищення на D. Постановка перемикачів така:

.	.	↑	.	↑	↑	.	.
↓	↓		↓			↓	↓
1	2	3	4	5	6	7	8

КІНЕЦЬ РУКОПИСУ

Післяслово редактора

Тут кінчається рукопис, який написано в пізніх 1950-их - ранніх 1960-их роках. Чи через професійну працю, чи недугу, автор до нього більше не вертався. Можна, звичайно, здогадуватися, що він ще написав би, та на підставі останніх розділів можна здогадуватися, що він провадив читача до того репертуару, в якому автор був неперевершеним майстром — виконування дум. Цей жанр, як уже сказано, постав у ранній козацькій добі (XVI ст.) і він процвітав принаймні до кінця XIX ст. Думи імпровізувалися, тобто і слова, і мелодія компонувалися заново при кожному виконанні. Читач уже познайомився з їхньою ладовістю, це саме т.зв. лебійські лади. Мелодія звичайно піднімалася терціями й квінтами, а спадала секундами. Більшість тексту співали речитативом на одній ноті, але над наголошеним складом мелодія могла підноситися на півтона.

Текст також мав свою поетику, тобто особливі синтаксичні конструкції, що трохи різняться від звичайної української поезії чи прози. Найкращі видання текстів підготовили К. Грушевська й Б. Кирдан, але є чимало інших видань, що дозволяють читачеві познайомитися з текстами.

У примітці до першого розділу вступу згадується нотний корпус Колесси (1910-13 чи 1968) та платівка фірми «Мелодия». На жаль, цей звукозапис рідкісний і його не легко найти в фонотеках. Та коли порівняти ці й пізніші виконання дум (Ф. Жарком, П. Гончаренком, В. Луцевим та ін.) із записами Штокалка, то можна зараз побачити, що його інтерпретація — квантовий стрибок над попередниками.

Можна надіятися, що коли бандурист засвоїть усі технічні прийоми, подані в цьому «Підручнику», і вислухає всі можливі звукозаписи, то він чи вона збагне суть цього жанру і зможе виконувати думи наслідуючи раніші зразки, а то й самому імпровізувати їх. Так цілі покоління кобзарів опановували це мистецтво, але воно майже зникло при початку XX століття. Штокалко опанував його тільки на підставі корпусу Колесси (нам не відомо, чи він колинебудь особисто чув спів кобзаря, хіба з платівки) і підніс його до незрівняних висот.

Можна казати, що так як, напр., джаз, цього жанру не можна вивчити з книжок (хоч Штокалкові це, очевидно, вдалося). Його треба пережити, а тоді наслідувати (як це робили цілі покоління кобзарів).

Айзак [Ісаак] Ньютон колись написав: «Якщо я дальше бачив, то це тому, що я стояв на плечах велетнів». Надіємося, що грядучі покоління кобзарів, як і Ньютон, дальше побачать, стоячи на плечах цього велетня. Коли

вони опанують матеріял поданий у цьому «Кобзарському підручнику» і вислухають гру й спів таких визначних митців, як Штокалко, хай збережуться найкращі кобзарські традиції і передадуться для дальшого розвитку потомством.

А.Г.

Бібліографія

Афанасьєв-Чужбинський, Олександер Степанович, 1853.
Памятники и образцы народнаго языка и словесности.
[б.м.?]

Бережан [Штокалко], Зіновій, 1977.
На окраїнах ночі. Вибрані тексти. Упорядкував Ігор Костецький та Богдан Бойчук.
Штутґарт: На горі та Нью-Йорк: Нью-йоркська група.

Білецький, Платон Олександрович, 1969.
Український портретний живопис XVII-XVIII ст.
Київ: Мистецтво.

Гаркави, А. Я. (ред.),1870.
Сказанія мусульманскихъ писателей о славянахъ и русскихъ. (Съ половины VII вѣка до конца X вѣка по Р.Х.)
Санкт-Петербург: Императорская академія наукъ.

Горбач, Олекса, 1957.
«Арґо українських лірників»
(Відбитка з *Наукових записок Українського вільного університету* в Мюнхені; №1, 1957.)
Мюнхен: Український вільний університет.

---, 1971.
«Арґо слобожанських сліпців («невлів»)»
Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov.
Мюнхен: Український вільний університет: 136-48.

Горняткевич, Андрій, 1980.
«Кобза - бандура. Спроба історичного підсумку».
Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народгення.
Нью-Йорк: УВАН: 62-6.

Грушевська, Катерина, 1927 і 1931.
Українські народні думи.
Харків - Київ: Державне видавництво України.

Гуменюк, Андрій Іванович, 1967.
Українські народні музичні інструменти.
Київ: Наукова думка.

Guthrie, Matthieu [Matthew], 1795.
Dissertations sur les antiquités de Russie; contenant l'ancienne mythologie, les rites païens, les fêtes sacrés, les jeux ou ludi, les oracles, l'ancienne musique, les instruments de musique villageoise... &c., &c. Санкт-Петербург.

Десять пісень
див. Українське управління...
Домонтович, М, 1913-14.
Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі.
Одеса.
Дяковський, Мирослав, 1958.
"A Note on the History of the Bandura."
The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S. 4, 3-4 (21-22): 1419.
Ібн-Фадлан, Ахмет
див. Гаркави, А.Я.
Кабачок, Володимир та Євген Юцевич, 1958.
Школа гри на бандурі.
Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
Кирдан, Борис Петрович, 1972
Украинские народные думы.
Москва: Главная редакция восточной литературы.
--- та Андрій Федорович Омельченко, 1980.
Народні співці-музиканти на Україні.
Київ: Музична Україна.
Колесса, Філарет Михайлович, 1907.
«Ритміка українських народних пісень».
Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка.
Львів: НТШ.
---. 1910.
«Про музичну форму дум».
Матеріяли до української етнольоґії. 13.
Львів: НТШ.
---, 1910-13.
«Мельодії українських народних дум».
Матеріяли до української етнольоґії. 13 і 14.
Львів: НТШ
---, 1913.
«Варіянти мельодій українських народних дум, їх характеристика і ґрупування».
*Записки Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка.*116
Львів: НТШ

---, 1969.
Мелодії українських народних дум.
Київ: Наукова думка.
Костецький, Ігор, 1977.
«Зіновій Бережан». у кн. Бережан, З., 1977: 175-233.
Кухта, Віктор, 1955.
Три п'єси на народні теми для бандури.
Київ: Мистецтво.
Ластович-Чулівський, Семен, 1956.
Листи про бандуру.
Нью-Йорк: [М.Дяковський].
Лисенко, Микола Віталійович, 1955а.
Народні музичні інструменти на України. Редакція, передмова та примітки М. Щоголя.
Київ: Мистецтво.
---, 1955б.
Про народну музику і народність в музиці. Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука.
Київ: Мистецтво.
Linde, Samuel Bogumił, 1807-14.
Słownik języka polskiego. (6 тт.)
Майстренко, Левко, 1981.
«Зіновій Штокалко - Бандурист-віртуоз».
Бандура. 3-4: 2-7.
Малюца, Антін, 1947.
«Народне мистецтво чи мистецький промисел?»
Українське мистецтво. Альманах I
Мюнхен: Українська спілка образотворчих мистців: 31-5.
Мойл, Наталія Кононенко, 1979.
"Ukrainian *Dumy* - Introduction".
Ukrainian Dumy, Editio minor.
Toronto: CIUS and Cambridge: HURI.
Овчинников, Василь Павлович, 1913-14.
Самовчитель гри на бандурі.
[Москва?]
Paprocki, Bartosz, 1584.
Herby rycerstwa Polskiego
Kraków.

Повѣсть временныхъ лѣтъ
Лѣтопись по ипатскому списку.
Санкт-Петербург: Археографическая коммисія, 1871.
Подуфалий, В., 1991
«Бандурист-віртуоз» (12.01), «Багатогранний талант» (30.01) та «Павло Штокалко і його творчість» (08.06.)
Бережанське віче
Ригельман, Александр Иванович, 1847.
Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи.
Москва.
Сокальський, Петро Петрович, 1888.
Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строеніи мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ современной гармонической музыки.
Харків.
Українське управління в справах мистецтв при РНК УРСР. Державна капела бандуристів.
10 пісень для самодіяльних кобзарських капел.
[б.м., б.р.?]
Фаминцын, А. С. 1891.
Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа. Балалайка - кобза - бандура - торбанъ - гитара.
Санкт-Петербург.
Chybiński, A., 1949.
Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800.
Kraków.
Хоткевич, Гнат Мартинович, 1909.
Підручник гри на бандурі.
Львів.
---, 1930а
Музичні інструменти українського народу.
Харків: Державне видавництво України.
---, 1930б
Підручник гри на бандурі.
Частина I (Теоретична)
Харків: Державне видавництво України 1930;

Частина II (Вправи)
Випуск 1
Харків: Література і мистецтво, 1931;
Випуск 2
Харків: Державне видавництво України, 1929.
Шевченко, В. К., 1914.
Школа гри на бандурі. (3 част.)
Москва.
Щербаківський, Вадим, 1958.
Формація української нації. Нарис праісторії Україні.
Нью-Йорк: Говерля.
Штокалко, Зіновій,
див. Бережан, Зіновій.

Інші використані праці:

Apel, Willi and Ralph T. Daniel, 1965.
The Harvard Brief Dictionary of Music.
New York: Washington Square Press.
Вертков, К., Ч. Благодатов и Э. Язовицкая, 1975.
Атлас музыкальных инструментов народов СССР.
2-е изд.
Москва: Музыка.
Haugin, Gombojab, 1986.
A Modern Mongolian-English Dictionary.
[Bloomington:] Indiana University.
Hony, H.C. and Fahir Iz, 1984.
The Oxford Turkish-English Dictionary.
Oxford: Clarendon.
Hughes, Rupert, 1954.
Music Lover's Encyclopedia.
Garden City, N.Y.: Garden City Books.
The Diagram Group, 1978.
Musical Instruments of the World.
New York: Bantam Books.
Ліра - Сурма, 1956.
Великий збірник українських пісень.
Нью-Йорк: Сурма.

Macdonell, Arthur Anthony, 1965.
A Practical Sanskrit Dictionary with Transliteration, Accentuation, and Etymological Analysis Throughout.
London: Oxford University Press.

Павлюченко, Сергій Олександрович, 1980.
Елементарна теорія музики.
Київ: Музична Україна.

Vasmer, Max, 1953.
Russisches etymologisches Wörterbuch.
Heidelberg: Carl Winter.

Cherkess, E., 1950.
Georgian-English Dictionary.
Oxford.

Shnitnikov, Boris N., 1966.
Kazakh-English Dictionary.
London: Mouton.

Перелік пісень[1]

Ангел грішну душу		179
А хто бачив		109
А я люблю Петруся	Ю. Сінгалевич	181
Варіяції на тему «А хто бачив, а хто чув»		221
Виклик	М. Теліга	249
Вправи на тему пісні «Три діди»		272
В'язанка українських народних пісень	М. Теліга	237
Гайдук (Гетьманський танок)	К. Місевич	226
Галя		166
Гетьманський танок (Гайдук)	К. Місевич	226
Гопак	Є. Цюра	230
Горличка	К. Місевич	274
Гречаники	В. Ємець	200
Гуде вітер вельми в полі	Г. Назаренко	308
Дванадцять косарів	К. Богуславський	283
Дозволь мені, мати		163
Дудочка	Г. Гончаренко	259
Думи мої	КЗКБ	312
Етюд		273
Журавель	Ю. Сінгалевич	167
Зелений дубочку	А. Горняткевич	207
І шумить, і гуде (варіяції)		223
Казав мені батько		132
Катеринославський танок	К. Місевич	220
Кину кужіль		88
Козак Швачка		234
Козаченько впився		208
Козачок (1)	В. Щербина	110
Козачок (2)	В. Щербина	168
Колискова		236
Колядка		154
Кучерява Катерина	«10 пісень»	198
Летить галка	Ю. Сінгалевич	182
Марш	Г. Хоткевич	284

[1] Де не подано автора, можна припускати, що ним є З. Штокалко. (АГ)

Молодичка		216
Ой важу я, важу	«10 пісень»	196
Ой вирву я з рочі квітку		184
Ой із-за гори		180
Ой на горі сніг біленький	Ю. Сінгалевич	183
Ой не ходи, Грицю		149
Ой пила, пила		161
Ой під гаєм, гаєм (1)		59
Ой під гаєм, гаєм (2)	Ю. Клевчуцький	258
Ой піду я понад море	В. Кухта	241
Ой там чумак	Г. Назаренко	290
Ой у полі вишня	Ю. Сінгалевич	160
Ой у полі жито		169
Ой учора орав		206
Ой хмелю ж, мій хмелю		210
Ох, і не стелися		233
Побреду	В. Ємець	202
Подолянка	К. Місевич	219
По дорозі жук, жук (1)		148
По дорозі жук, жук (2)		158
По дорозі жук, жук (3)		170
Полянка		227
Про біду		157
Танок (Етюд)		156
Та туман яром котиться		199
Третя українська шумка	М. Завадський	317
Тропак		228
Український танець	M. Guthrie	306
Харківський танок	К. Місевич	161
Ченчик	Ю. Сінгалевич	165
Чи ти, милий, пилом припав	Ю. Сінгалевич	181
Чорне моє поле	К. Місевич	203
Щиглик оженився (1)		111
Щиглик оженився (2)		133

Зміст

	Від редактора	iii
	Передмова	1
Вступ		
I	Про інструмент і його походження	3
II	Загальні висновки	10
III	Кобзарські підручники	12
IV	Номенклятура бандури	15
V	Способи гри на бандурі	18
VI	Добування звуку	22
	Права рука	23
	Ліва рука	25
VII	Кобзарські строї	26
	C-dur	35
	Косий стрій	35
	Кубанський стрій	35
	Почаївський стрій	35
	Жалібний стрій	35
	G-dur	35
	Лебійські строї	36
VIII	Строї модерної бандури	39
IX	Вивчення табулятури бандури та строєння інструмента	49
Вправи		
I	Права рука	52
	Вправи одним пальцем	52
	Ходи вниз	52
	Ходи вгору	53
	Комбіновані ходи	54
	Вправи на різні інтервали	56
	Вправи двома пальцями напереміну	60
	Перший палець	62
	Перший палець у поєднанні з другим та третім	63
	Вправи на різні інтервали (Пальці 1, 2, 3, 4)	64
II	Ліва рука	67
III	Права рука (Двозвуки)	82

IV	Ліва рука на басах (Двозвуки)	85
V	Права рука (Терції)	86
VI	Ліва рука на басах (Терції)	91
VII	Права рука	92
	Кварти	92
	Квінти	95
	Сексти	97
	Септими з іншими двозвуками	102
	Різні двозвуки	103
	Двозвуки великого віддалення	104
VIII	Ліва рука на басах (Різні двозвуки)	106
IX	Двозвук підсилений октавою	108
X	Акорди	112
	Мажорні й мінорні акорди	114
XI	Позиції акордів	119
XII	Кидання руки	121
XIII	Тризвук	122
	Основне положення	122
	Перше обернення	123
	Друге обернення	127
	Вправи на пов'язання тризвуків у трьох позиціях	129
	Вправи на дві бандури	132
XIV	Вправи на обидві руки	134
	Права рука на приструнках, ліва на басах	134
	Акорди пов'язані з басами	136
	Основне положення тризвуку з басом у основному положенні	137
	Основне положення тризвуку з різними положеннями баса	138
	Перше обернення тризвуку з основним положенням баса	139
	Основне положення та перше обернення тризвуку з басом у основному положенні	140
	Три позиції тризвуку з басом у основному положенні	140
	Три позиції тризвуку в поєднанні з різними положеннями баса	142
XV	Первинні тріяди в музичній фразі	143
XVI	Дальші вправи з об'єму ходу тріяд	151
XVII	Упрощене писання супроводу	170

XVIII	Переміжний бас	173
XIX	Права рука (Чотиризвук)	174
XX	Вправи на позиції тризвуку (Права рука)	178
XXI	Ламані акорди	186
XXII	Стрій G	191
XXIII	Стрій G жалібний (e-moll)	194
XXIV	Вправи на косі строї	205
	Косий стрій C	205
	Косий стрій G	209
XXV	Дальше розвинення пальцівки правої руки	211
XXVI	Арпеджіо та арпеджіовий акорд	231
XXVII	Січені звуки (tremolo)	243
XXVIII	Приглушення звука (étouffés)	246
XXIX	Ґліссандо	247
XXX	Шумовий акорд	253
XXXI	Орнаментальні фігури	254
	Переднотки або форшляґи	254
	Арпеджіові акорди	256
XXXII	Трель	257
XXXIII	Фляжолет	261
XXXIV	Вібрато	262
XXXV	Ліва рука на приструнках (2, 3, 4 і 5 пальці)	263
XXXVI	Ліва та права рука разом на приструнках та басах	268
	Паралелі - октави	268
	Різні ходи й інтервали	269
	В'язання ґліссандом	272
	Січені звуки - тремольо двома руками	275
	Трелі на дві руки	278
XXXVII	Поширення кригозору тональностей (D-dur)	297
XXXVIII	Стрій A та його жалібний перестрій (A-dur — fis-moll)	300
XXXIX	Стрій E	302
XL	Стрій F (F-dur — d-moll)	304
XLI	Стрій B (B-dur — g-moll)	311
XLII	Стрій Es (Es-dur — c-moll)	315
XLIII	Інші строї	321
XLIV	Стройовий годинник	324

XLV	Особливі бандурні строї (Лебійські)	325
	Лебійське a	325
	Лебійське e	326
	Лебійське c	327
	Лебійське g	327
	Лебійське d	328
	Лебійське упускове a	329
	Лебійське упускове d	329
	Лебійське упускове g	330
	Лебійське упускове c	331
	Лебійське упускове f	331
	Лебійське упускове b	332
XLVI	Інші бандурні лади	333
	Післяслово редактора	334
	Бібліографія	336
	Перелік пісень	342
	Зміст	344

Видруковано в Києві на поліграфічному
обладнанні "Кобза-Інтернешнл"